

# Włodzimierz Szturc

---

## Artur Rimbaud : podróże wyobraźni tekstowej w "Statku pijanym"

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 58, 179-191

---

2003

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Włodzimierz Szturc

ARTUR RIMBAUD: PODRÓŻE WYOBRAŹNI TEKSTOWEJ  
W „STATKU PIJANYM”

Kiedy Rimbaud pisał *Statek pijany*, miał siedemnaście lat i nigdy nie widział morza. Nie obserwował walki żywiołu stodkiej i słonej wody, nie przypatrywał się ławicom ryb, nie wiedział nic o białych wodach mórz, nie miał pojęcia o holownikach ani o parowcach. Dalekie plaże bretońskie i armorykańskie, skaliste wybrzeża Normandii, piasek, w który chciał wsiąknąć bólem własnej rozlanej krwi, jeszcze nie otarł jego skóry, nie świeciły się dalekie portowe miasta ani ostre klimaty mórz nie przepaliły jego płuc, o czym tak pięknie pisał w *Sezonie w piekle*. Był wówczas dość niezgrabnym chłopcem pochodzącym z „niższej rasy”, pariasem o niezgrabnych dłoniach chłopskiego dziedzica, mieszkańcem ponurego i dżdżystego Charleroi. Kilka razy był w Paryżu, ale i tam wolał „pospolitować się”, czyli spotykać godnych siebie kompanów wśród pijaków, żebraków i bezdomnych. Swoim zachowaniem sprawiał wiele kłopotu pragnącemu za wszelką cenę „ocalić artystę” Verlaine’owi. Na szczęście Rimbaud nie chciał być ofiarą choroby wieku i pozostał sobie wierny: wierny swej przeklętej rasie, która ukochała nie chimery, dekadentkie prześwity starczego dandyzmu, lepkie dotknięcia protektora, lecz drugą istotę człowieka – cielesność, ziemskość, materialność. Dlatego sądzę, że czynienie z Rimbauda „poety metafory”, do czego skłania się nieomal każdy szacowny historyk literatury, gdy brakuje mu odwagi i rzeczowości, jest błędem rzucającym fałszywe światło na drogi europejskiej poezji współczesnej. Zwłaszcza zaś lokowanie Rimbauda w łonie symbolizmu (a nawet traktowanie go jako prawodawcy tego nurtu) jest po prostu błędem, powstałym zresztą już w czasie znajomości z Verlainem i Moreasem. Pamiętajmy, że dla francuskich poetów Rimbaud – w ich założeniu – miał grać rolę ożywiającej ich poezję młodości, dlatego rysowali go i pisali o nim jako o niebezpiecznym, prawie patrycjuszowskim pięknie. Niejednokrotnie też poprawiano jego rękopisy – po prostu wydarte zeszytowe

kartki – aby je potem wydawać w wersji upoetyzowanej. Tak było również ze *Statkiem pijanym*, tekstem wchodzącym dziś do kanonu lektur szkolnych, tekstem mającym być arcydziełem nowej, symbolicznej poezji. Nawiasem mówiąc, mylące są także polskie przekłady wiersza: manieryczne, jak tłumaczenie Miriama, lub zmuszające się do nowoczesności metafory, jak przekład Adama Ważyka. Przekłady te oparte zresztą zostały na edycji Berrichona, będącej adaptacją kopii wykonanych przez Verlaine'a (*Poésies complètes*, 1895).

Dopiero Bouillane de Lacoste w „*Mercure de France*” (15 czerwca 1937) porównał pierwsze wydania *Statku pijanego* z manuskryptem Rimbauda. Okazało się, że edycje oparte na kopii Verlaine'a (*Lutece*, 1883; *Les Poetes maudits*, 1884; *La Plume*, 1890; *Le Reliquaire*, 1891) różniły się od oryginału, ponieważ Verlaine „nie ustawał w polepszaniu tekstu Rimbauda”<sup>1</sup>. To „polepszanie” miało na celu wyrwanie *Statku pijanego* z cielesności, z jego niezwykłego związku z materią i żywiołami, z pewnej szorstkości wynikającej z faktu, że w tekście Rimbauda nie ma zdań oderwanych od konkretności, namacalności, dotkliwej barwy i wrażeń cielesnych. Widać, jak twierdzi znawca poezji francuskiej XX wieku, że Verlaine pracował nad wierszem „z pamięci”, że sam dobudowywał niewłaściwą dla tekstu tkankę metafor.<sup>2</sup> Pracował nad utworem wręczonym mu przez siedemnastolatka, którego, pełen dwubogunowych żądz, miał za kilka lat postrzelić...

Rimbaud w tym czasie dojrzewał w ogniu wewnętrznych komplikacji. Wielokrotnie uciekał z domu, udawał dorosłego, któremu wolno pić i palić nie tylko tytoń, miał zamiar zostać rewolucjonistą 1871 roku, pisarzem i publicystą, tłumaczył wiersze łacińskie; lubił być podziwiany przez kawiarnianą i literacką zarazem elitę Paryża, ale wymykał się spod jej kontroli tak, że widziano go grzebiącego w śmietnikach i śpiącego w tekturowych pudłach. Była to siła nieposkromionego cielesnego charakteru, szczególnie wrażliwość na dotyk i wszelkie inne zmysłowe wrażenia, potrzeba doświadczenia bólu i szaleństwa w stopniu ekstremalnym, o czym wiemy – i to wcale nie pośrednio – z *Sezonu w piekle*, gdy chce być deptany przez oprawców, by „konając, kąsać kolby ich karabinów”, gdy chce zwłaszcza „palić trawę” i „pić alkohole mocne jak wrzący metal”. Nie ma w tym kuszenia losu czy wywoływania zagrożenia, ponieważ los i zagrożenie jest samą istotą konstrukcji

<sup>1</sup> Zob. A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris 1972, s. 915.

<sup>2</sup> M. Petitfils, „*Études rimbaldiennes*” 2, 1968, s. 56–57.

Rimbauda. U niego myśl i marzenie jest już konkretnym doświadczeniem ciała, a nie metafizycznym wołaniem o inny stan egzystencji. Tego zapewne nie rozumieli gromadzący się przy kawiarnianych stolikach poeci paryscy. Z grona wielu osób odczuwających stany napięcia tego wyjątkowego człowieka należy wymienić chyba tylko jego nauczyciela Izambarda oraz siostrę, Izabelę Rimbaud. To oni, w korespondencji prowadzonej ze znaczącymi w świecie literatury i krytyki pisarzami, prostowali zbyt wścibskie lub zbyt napuszone mitotwórcze wynurzenia współczesnych poety. Trafne rozpoznanie granicy pomiędzy prawdą a zmyśleniem, legendą a rzeczywistością przyniosło dopiero pełne wydanie poezji i korespondencji Rimbauda, mieszczące się w jednym tomie wydanym w 1972 roku przez Gallimarda. Zawarta w nim rzeczowa biografia poety uświadamia, że Rimbaud powtarzał w swoim życiu to, o czym pisał powołując się na przodków związanych z żywiołem ziemi, prymitywnych galijskich wieśniaków, gnuśnych i brutalnych, „suszących się w powietrzu zbrodni” i marzących (tylko marzących) o dalekich krucjatach do iluzorycznej Jerozolimy. Realność podstaw, realność krwi, kości, kamienia, piasku, błota, smagającego deszczu i palącego słońca była podstawową doktryną literacką Rimbauda. Z każdej iluzji, jak z grzechu, musiał się obmyć.

Iluzje te, lub „majaczenia”, jak sam pisze, stwarzał przede wszystkim świat cywilizacji przeciwstawiany samowoli dziecka, którym pozostawał. Wołanie „prenez mon coeur, qu'il soit lavé” (‘weźcie moje serce, niech będzie umyte’) z wiersza *Le Coeur volé* pojawia się jako prośba o oczyszczenie z plam po posiłkach, splunięciach, dotknięciach. W *Statku pijanym* ta puryfikacja polega na obmyciu z „plam niebieskich win” (wino pozostawia przecież sine ślady), z wymiocin (*vomisseures*), o które na okręcie nietrudno; nieczystości usunięte zostaną przez „zieloną wodę” i przywrócą zwiędłym policzkom dziecięcą świeżość. Obmycie i przepalenie – to dwie postaci tego samego rytuału, który uzdrawia grzech cywilizacyjny Rimbauda. Czy będzie to „stos, który się pali”, czy mocny alkohol, czy tytoń, czy przenikające wszystko słońce lub morska woda – zawsze chodzi tu o inicjacyjny powrót do dzieciństwa, do ciała bez śladu obcych dotknięć i spojrzeń. Tylko w takiej kondycji może bohater *Statku pijanego* udać się w nową, samotniczą wyprawę i tylko takim może stanąć przeciw wieczności jako odkrywca kolorowych samogłosek. Ablucja dopełnia nie tylko inicjacyjny rytuał życia jako powrotu do czystości, ale jest też podstawową dla Rimbauda czynnością fantazmatyczną o charakterze erotycznym. Paryskie czy brukselskie „splugawienie”, rozwiązłość i tarzanie się w błocie realnego śmietnika zyskuje przeciwstawną siłę powrotu do początku, do osobistych i zamkniętych w domu matki w Charleroi rozmów z samym sobą. To tu krystalizują się głody, które

nagle wypędzą go, wzięwszy górę nad jego czystą wrażliwością, ku gąszczowi lepkich rąk i ust, ku absyntowi i haszyszowi. Odkrywając diapazon cnoty i występku, Rimbaud rozciąga jego doznanie do granic utraty świadomości. Jego życie, zakończone logicznie, zakończone podróżą przez ekstrema, składa się wyłącznie z biegunowych przeciwstawień, wzlotów i upadków w każdej dziedzinie życia i poezji. Nie jest bowiem dzielone horyzontalnie, nie jest dzielone ze względu na obowiązki i przyjemności, lecz wertrykalnie, ze względu na wysokie emocje twórcze i autodestrukcyjne emocje depresyjne. Być może dlatego dzieło i życie Rimbauda stanowią całość, która tylko jako taka może być czytana i interpretowana, gdyż nie ma w niej ani periodyzacji, ani temporalnej zmienności tematu. Nie ma też większego sensu czytanie tej twórczości przez pryzmat znajomości z Verlainem, jak w wypadku *Majaczeń* czy w ogóle środkowej części *Sezonu w piekle*, bo nie jest to liryka maski, lecz liryka personalnego mitu artysty.

Rimbaud zawsze był skoncentrowany na sobie, dlatego sprawia wrażenie pyszałka, a nawet egoisty. Miał talent szczególny do zrażania do siebie ludzi. Swoją samotnością i poczuciem inności sprawiał, że ulegała destrukcji ich mieszczańska małość, pustosłowie, zabieganie o sławę, znajomości i przynoszące profity koneksje. Rimbaud wiedział, że „jest kimś innym” niż tym, kogo usilnie chciano wykreować. Był tym właśnie, kto pisał. Nie znośił letnich uczuć i letnich napojów, połowiczności doznań i opinii, sytuacji niejasnych, niedomówień. Odnosi się wrażenie, że co dnia zmartwychwstawał i co dnia dawał się ukrzyżować. Z drugiej strony – jedną z cech jego charakteru była zaborczość, pożądanie rzeczy materialnych, złota zwłaszcza. Mogło być to złoto jedynie liczmanem, ale dobrze czuł się w obecności kiczu. Pisze, że kochał uliczne kramy, lunaparki, cyrkową muzykę, jarmarki, mydlane powieści, komiczne opery... Każdy nadmiar, jaki go otaczał, przynosił mu ukojenie. Zawołanie: „zdobędę złoto”, „będę brutalny a zarazem leniwy” – jakoś łączy się z tą bezbronną fasadą kramu w dziecięcej, choć nieinfantylnej, wyobraźni Rimabuda. W tej wyobraźni szczególne znaczenie miały ilustrowane tygodniki oraz kilka książek, bez których Rimbaud nie napisałby *Statku pijanego*. I nie tylko *Statku*... Otóż owo pismo ilustrowane to paryski „Le Magasin Pittoresque” czytany przez poetę w latach siedemdziesiątych, kiedy powstała zasadnicza część jego dzieła, pismo pełne nowinek ze świata nauki, techniki, mody, sztuki, pismo mające charakter popularnej encyklopedii dla klasy średniej o ambicjach towarzyskich. Można było się z niego dowiedzieć coś niecoś o Indianach, o wędrujących wyspach, latających rybach, nowych wzorach sukien i modelach statków. Że było ilustrowane – oglądało się je jak album. Pojawiły się w nim – najnowsze stylowo – ryciny; obrazowały życie w dalekich krainach, służyły też za ilustracje do powieści i opowiadań w od-

cińkach publikowanych seryjnie przez nieznaną dziś pisarzy – autorów romansów i literatury dla marzycielskich pensjonariuszek. To, że Rimbaud zaczytywał się w „Le Magasine Pittoresque”, jest faktem udowodnionym.<sup>3</sup>

Co więcej: Bouillane de Lacoste i Matarasso, w artykule poświęconym *Statkowi pijanemu* („Mercure de France” z 15 sierpnia 1935) wykazali, że pewien numer „Magasine Pittoresque” wydany w 1870 roku zawierał artykuł opowiadający o pływającej wyspie, o zamieszkujących ją panterach i innych cudownych zjawiskach przyrodniczych nikomu dotąd nieznanym. W tym właśnie czasie Rimbaud pisał swój wiersz, w którym pojawia się owa wyspa oraz refleks pantery, której oczy mieszają się z kwiatami. Mowa tu także o ptakach złocistych, a raczej złotych ptakach, oraz o hałasie, jaki czynią niezliczone ich gromady żyjące na wyspie.

Co do innych zwierząt, mianowicie węży w kolorze hebanu zwiniętych w konarach drzew, śpiących kajmanów, ryb uderzających pyskiem jak dziobem – istnieje również źródło. Jest nim odpowiednik dzisiejszego „National Geographic”, magazyn francuski „Le Tour du Monde, Nouveau Journal de Voyages”, wychodzący od 1860 roku. Rimbaud znał tę publikację i z niej uczył się nazw oraz poznawał cechy charakterystyczne dalekiej, w tym wypadku nadamazońskiej, fauny i flory.<sup>4</sup> To właśnie lektura tych dwóch magazynów stworzyła w wyobraźni chłopca obraz morza wypełnionego żywymi stworzeniami, wędrujących wysp, dalekich ludzi... Wszak w *Statki pijanym* mamy czerwonoskórych Indian, zwanych tu – po młodzieńczoemu – *Peaux-Rouges*.

Ale Rimbaud wymienia także szereg zjawisk przyrodniczych, które przypisuje się często jego wyobraźni. Korzystając z przekładu Miriama wymieniam kolejno: „półwyspy wzięte łądom” (a zatem – pływające półwyspy), „wir powietrzny”, topielec unoszony na morzu, „pękające w gromy” nieba, „jutrenki srebrzyste”, „oślnienia śniegów” (w oryginale: lodowce), „żółtomodne fosforów przebudzenia”, tęcze „pod mórz widnokręgami”, „fermenty bagnisk”, „mielizny zatok”, „ryby śpiewające”, „ssawki dzikiej flory”, „mleczne morze” (brak u Miriama), „płomyki elektryczne”, „bekowiska Behemotów”, „wściekle Maelstromów ukropy”, „roje wysp”, „archipelagi gwiazdne”. W oryginale pojawiają się jeszcze „stalowe archipelagi”, olbrzymi lej, po którego krawędzi sunie statek, zatopione słońce, które kryje się we własnej krwi, hippokampy, jasnookie ptaki natrząsające się z ludzi (*oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds*) i wiele innych fenomenów, które Rimbaud, jak pisał, widział w czasie podróży.

<sup>3</sup> Zob. publikowane w roku 1966 i 1969 źródła do biografii Rimbauda przez Musée de Rimbaud. Charleville, o czym też Adam we wstępie do przywoływanych *Oeuvres completes* i w notach (s. 917).

<sup>4</sup> E. Nouet, *Le Premier Visage de Rimbaud*, Bruxelles, 1953, s. 226–229.

Czy można ustalić trasę tej ekspedycji? Zaczyna się ona u ujścia rzeki, gdy holowniki pozostawiają statek samemu sobie i giną przywiązane do pali przez czerwonoskórych. Rimbaud nie pisze o „dłoni holowników”, jak tłumaczy Miriam, używając w tym miejscu personifikacji. Holowniki torujące drogę statkowi zostały po prostu porwane i przycumowano je. Dalej – statek wpada w straszliwe skłębione fale rzek i niesiony ich prądem szaleje na morzach z rozbitym sterem, bez kotwicy... Jest to już łupina „w wielkiej pieśni morza”. To właśnie wówczas jedyny marynarz – Rimbaud – doznaje wtajemniczenia w bezmiar kolorowych, żyjących siłą elektryczności i wiekuiestej pracy wód. Poznaje je od głębin ku powierzchni, od gór lodowych po ciepłe prądy Florydy i Gold Stromu, ponieważ mówi się tu o ogromnym wirze w okolicach środkowej Norwegii, o Maelstromie. To w jego wir wpada statek, ale cudownie wypływa właśnie w chwili, gdy pragnie śmierci w oceanie. Owo przejście prowadzi do obrazu dziecka pochylonego nad kałużą wody, dziecka, które puszcza po niej statki z papieru.

Fabula tego wiersza, bo przecież ma on fabułę, a nie jest tylko liryczną impresją czy symbolicznym obrazem, jest w zasadzie znana wszystkim młodym ludziom, a w każdym razie była znana wówczas, gdy Rimbaud chodził do szkoły. To przecież Juliusza Verne’a *20 tysięcy mil podmorskiej podróży*, czy – jak tłumaczy tytuł Bolesław Kielski – *20 000 mil podmorskiej żeglugi*.<sup>5</sup>

Opowieść o kapitanie Nemo i tajemniczej załodze nie mniej dziwnego statku z trzema rozbitekami na pokładzie była zapewne kanwą utworu Rimbauda. Poeta pozostawał jednak sam na swoim szalonym okręcie, pijany doświadczeniem podróży i oczarowany zmiennością morskiego świata. Właśnie w wyobraźni młodzieńczej ożyły na nowo wspomnienia lektury empatycznej, wywołującej nie po raz pierwszy u Rimbauda utożsamienie siebie i narzędzia. Powie przecież, że tym statkiem jest on sam; drżą i walczą z żywiołem nie liny i maszty, bo tych się pozbył, ale jego własne ciało. Statek i jego kapitan stali się bowiem jednym, niezwykle czułym, ale i silnym organizmem. W pędzie przez cudowny świat, świat, w którym wszystko jest zarazem możliwe i realne, bohater doświadcza metafizycznego wlotu ponad własną kondycję i oczyszczony z tego doświadczenia, jak w „starej tragedii”, którą wspomina, powraca w świat dziecka puszczonego stateczki po wodach kałuży.

Zasadą obrazu statku Rimbauda, obrazu oglądanego od wewnątrz jest – jak sądzę – ta sama dewiza, którą kapitan Nemo kazał wygrawerować na każdym sprzęcie (nawet na każdej łyżce) stanowiącym wyposażenie „Nauti-

---

<sup>5</sup> Opieram się na wydaniu ilustrowanym w przekładzie B. Zielerńca, z przedmową Z. Rylki, Warszawa 1979; dalej [V] z podaniem strony.

lusa”: *Mobilis in Mobili* – Ruchome w Ruchomym. Zasada ustawicznego ruchu stała się tu zasadą zwielokrotnionej transformacji, bohater i statek przemienili się w jedność podobną oglądanym stworzeniom: „Widziałem już – powiada bohater – w tajemniczych głębiach cały świat nieznanymi stworzeń, do których ten okręt zdawał się być podobny – żywy, ruszający się, podobny jak one!...” (V 57). Doświadczenie podróży przez głębiny jest tu, podobnie jak u Rimbauda, a także w *Pieśniach Maldorora* Lautreaumonta, podróżą przez własną jaźń, która staje się tym, co napotyka. Takie doznanie właściwe jest chwilom szczególnego napięcia, a przecież tekst Rimbauda taki właśnie jest jako zapis niezwykle nasączonej elektryczną potencją chwili desperackiej żeglugi.

Z nieprzebranego bogactwa podwodnych doświadczeń młodego profesora Piotra Aronnaxa, owego podróżnika-rozbitka i bohatera Verne’a, Rimbaud wybrał te właśnie, które dojmująco dotknęły jego wyobraźni. Przerażające topielce pływające w Oceanie Indyjskim – święte szczątki spławiane w dół Gangesu, przywiązane do olinowań rozbitego statku ciała podróżnych i marynarzy oglądane cztery tysiące mil pod wodami Pacyfiku. „Jedynie sternik wyglądał spokojnie: z poważną i surową twarzą, z siwiejącymi włosami, zdawał się prowadzić dalej swój zatopiony trójmasztowiec poprzez niezmiernie otchłanie oceanu!” (V 125). Statek pijany, poza obserwacją tych makabrycznych martwych lecz przecież ruchomych manekinów, przebija się przez gęstsze podwodnego świata napotykając na tęczę podwodną... To reminiscencja z wędrówki kapitana Nemo przez las podwodny, w którym pojawia się siedem kolorów rozszczerzonego światła. Podobnie o podwodnych lianach mówią bohaterowie Verne’a i Rimbaud, nazywając je *cheveux des anses*. Rimbaud mówi też o „płonącym sztandarze”, który przecież zatknięty był na dziobie wojennego statku zmierzającego wprost na „Nautilusa”<sup>6</sup>. Warto przywołać także – odporne w tłumaczeniu – różnego rodzaju warianty kolorystyczne, jakimi operuje marynistyczna paleta Verne’a i jakie są u Rimbauda. Chodzi przede wszystkim o „stalowe archipelagi”, ale i o „białość wód” (wytłumaczoną jako efekt zagęszczenia miliardowych populacji pewnego fitofloralnego planktonu), o kolory ultramaryny i częste w słowniku poety zestawienia fioletoów, barw miodrych, złotych i sinych, lazuru, błękitu, srebrnych słońc, czerni, stali, opalu, żółtomodrego fosforu. Kolory ziemi rozpinają się zaś między barwą błota, hebanu i cętek pantery. Trzeba też od razu dodać, że to bogactwo kolorystyczne u Rimbauda jest dynamiczne i to je różni od płaszczyznowego, podobnego intarsjom, „malowania” morskich przestrzeni przez Verne’a.

<sup>6</sup> Szczegółowe opracowanie dotyczące związków obrazowych powieści Verne’a i wiersza Rimbauda można znaleźć [w:] E. Nouet, *op. cit.*, s. 226–229.



Najprawdopodobniej za Vernem i za informacjami prasowymi powtarzał Rimbaud nazwy – by tak rzec – techniczne. Słownictwo przemysłowe, wprowadzone do poezji przez Baudelaire'a, wywołujące zresztą skandal i zgorszenie wśród znawców poezji (przypomnijmy niezgodę na słowa *wagon* i *fregata*, uważane za pospolite, oraz oburzenie na słowa *padlina* i *iluste uda*, odrzucane jako niegodne poezji), pojawia się u Rimbauda jakby mimochodem, jakby przywołane było w notatce prasowej. Chodzi oczywiście o nazwy statków handlowych przewożących bawełnę i zboże („dźwigacz zbóż flamandzkich, angielskiej herbaty”), o holowniki wskazujące drogę u ujścia rzek, stery, kotwice, liny, maszt, ale i o żaglowce Hansy i „Monitory”. Rimbaud wskazuje też miejsca wśród trzcin, gdzie gniją całe Lewiatany. Oczywiście w wypadku Lewiatana – czy lepiej: Lewiatanów – Rimbaud ma na uwadze znów konkretny obiekt, podobnie jak w wypadku okrętów należących do związku hanzeatyckiego. „Lewiatan” był przecież okrętem, olbrzymim parowcem zbudowanym w Londynie, siedmiomasztowym olbrzymem, który zatonął. Pisze o nim Victor Hugo w *Pleine mer*, że był „górami błądzącą po morzach”, a jest „trupem dryfującym w morzu”. Odpowiednia refleksja pojawia się też u Verne'a, gdy narrator opisuje olbrzymią podwodną górę złożoną z lin, masztów i całej maszynerii przypominającej panoptikum i muzeum śmierci na dnie oceanu. W XIX wieku tragedia „Lewiatana” była zdarzeniem mitycznym: wyprzedzała to, czym dla wieku XX była katastrofa „Titanika” czy dla naszych czasów – okrętu atomowego „Kursk”. Chodzi tu zwłaszcza o ten element myślenia mitycznego, który polega na paradoksie: w wodzie, w której wszystko ma swój początek, zrodziła się śmierć. Konserwująca ciała woda morska czyni z podwodnego cmentarza okropne gabinety figur woskowych. Pisał o tym Verne, gdy w Zatoce Bengalskiej przywoływał obraz unoszonych po wodach trupów, a także Hugo w *Smutkach Olimpia (Tristesse d'Olympio)*. Rimbaud zaś był stałym i bezkrytycznym czytelnikiem Hugo... I oczywiście Verne'a.

Oprócz „Lewiatana”, który u Rimbauda jest po prostu nazwą parowca, a nie potworem morskim, jak wynika to z intencji tłumaczy, pojawiają się jeszcze zatopione statki Hansy i „Monitory”. W pierwszym wypadku chodzi o wraki zatopionych transportowców należących do średniowiecznego niemieckiego stowarzyszenia, które to statki często, na skutek akcji pirackich lub po prostu małej odporności, opadały na dno wraz z załogą i towarami. „Monitor” zaś to słynny okręt wojenny pływający pod banderą amerykańską, który w tajemniczych okolicznościach zatonął w Oceanie Atlantyckim. Na podobne wraki trafił „Nautilus” kapitana Nemo. O tragedii „Monitora” szeroko rozpisywała się ówczesna prasa. Podwodny świat flory, fauny i resztek „cywilizacji morskiej” opisuje często Hugo, by znów przywołać *Pleine*

mer, a zwłaszcza późną powieść, pisaną na bretońskim wybrzeżu, *Pracownicy morza*. Nie jest to zresztą czymś wyjątkowym, bowiem temat wraka i podwodnej, ruchomej ruiny, wracał często w opowieściach morskich Edgara Allana Poe. Trzeba tu dodać, że Poe był znany we Francji dzięki tłumaczeniom Baudelaire’a, a Rimbaud znał właściwie wszystko, co wielki poeta francuski napisał i przełożył. Do tej fascynacji należy również umiłowanie, jakim darzył Rimbaud innego poetę morza, Chateaubrianda, a także Leconte de Lisle’a jako autora *La Vision de Brahma*. Zakres tekstów literackich, przez które wędrował Rimbaud w swoich marynistycznych fascynacjach, staje się zatem jasno określony. To właśnie one będą układać jego podwodną i nadwodną podróż, podróż młodzieńca, który wówczas nie widział jeszcze morza. Zatem – powtórzmy – poza magazynami i gazetami Rimbaud żeglował przez powieści Hugo, Poego i Chateaubrianda, fascynował się wizjami de Lisle’a i Baudelaire’a. A przede wszystkim wczytywał się uważnie w powieści Verne’a, skąd wziął pomysł na żeglugę przez światy nieznanne i zatopione w wodzie. Do nich należała, rzecz jasna, szeroko opisywana pod koniec XIX wieku Atlantyda, zatopiona wyspa, której znakomity opis zawarł Verne w *20 000 mil podmorskiej żeglugi* (s. 242–250).

Bardzo interesujące staje się również kontekstualne rozwiązanie obrazu, który Miriam tłumaczy następująco:

Przeokropne mielizny w zatok ciemnych toni,  
Gdzie żarte przez robactwo olbrzymie węzary  
Pieszczą drzewa skręcone jadem czarnych wiśni.<sup>7</sup>

Tłumaczenie – mocno rozbudowane i maneryczne – odpowiada temu fragmentowi, w którym Rimbaud pisze o „głębi brązowych zatok”, gdzie olbrzymie węże zawinięte na drzewach odpoczywają w czarnym zapachu. Antoine Adam wykazał<sup>8</sup>, że obraz ten pochodzi nie tylko z powieści Verne’a, w której mowa o okrutnych węzach zwisających z drzew, ale i z ilustracji znajdującej się w powieści Verne’a *Wieża świata (Le Tour du monde)* zatytułowanej *Staw Czarnych Wód (L’Etang des Eaux-Noires)*. To właśnie na niej widać czarne, hebanowe, poskręcane drzewo, na którego konarach spoczywa zawinięty wąż. Zdaniem Adama, ta właśnie ilustracja otworzyła szczególną bestiariuszową wyobraźnię Rimbauda. Jest to – dodajmy – kolejny argument przemawiający za silnym związkiem poety z żywiołem ziemi, charakteryzującym się mocnym zespoleniem materii, „wymuszaniem” ciele-

<sup>7</sup> A. Rimbaud, *Poezje*, red. A. Ważyk, wyd. 2., Warszawa 1969, s. 96; dalej [R].

<sup>8</sup> A. Adam, *Notice, notes et variantes*, [w:] *Oeuvres complètes*, s. 922.

ności i spoistości bytu poprzez jego własne fizyczne moce. Nie chodziło więc o „olbrzymie węzary” i o „jad czarnych wiśni”, ale o węża oplatającego konar hebanowego drzewa, drzemiącego w upajającym, czarnym a ciężkim zapachu.

Inspiracje powieściami Verne’a dotyczą w istocie całego utworu. Pomysł na żeglujący, a właściwie odbywający swą szaleńczą wędrówkę po morskich przestworzach statek, poddany mocy samowładczego kapitana do tego stopnia, że z nim zostaje utożsamiony, odpowiada również koncepcji Verne’a: Nemo przypomina stalową konstrukcję, sam przeistacza się w maszynę swego „Nautilusa”. Podobnie pisał Hugo o załodze i jej okręcie w *Pleine mer* i w *Plein ciel* czy w *Legendzie wieków* (*La Légende des siècles*). U Hugo pojawia się także temat pijanego statku właśnie w tekstach poświęconych „Lewiatanowi”, czyli również w poetyckim utworze *Léviathan*. Poeta przyjął za prawdę ową starą ikonieczną tradycję, która wykorzystując topos *stultifera navis* traktowała go jako *exemplum* historii ludzkości. I choć Rimbaud skłaniałby nas do przyjęcia takiej opcji, wnikliwa analiza wiersza nakazuje raczej strzec się przed interpretacją *Statku pijanego* jako realizacji ikonosfery właściwej przywołanemu toposowi. Tu kapitan – bohater – podmiot i statek stanowią całość wyodrębnioną ze świata; jest to wiersz o drodze przez szaleństwo przygody własnej, indywidualnej jaźni, o podróży, której rozwiązaniem staje się powrót do bezpiecznego dzieciństwa. Poza tym – pijaństwo nie oznacza tu głupoty, jak we wzorcu, lecz odnosi się wprost do kategorii szału i uniesienia, o jakich pisze Baudelaire we fragmencie swoich *Petits poemes en prose* (*Małych poematów prozą*) zatytułowanym właśnie *Enivrez-vous* (*Upijcie się*). Baudelaire powiadał, że tylko w upojeniu zjawiskami świata – a więc we wszystkim, do czego nas skłania nasze indywidualne odczucie – można poczuć całość egzystencji. Podobnie myślał i czuł Rimbaud.

Skrajne niebezpieczeństwo, na które narażała go lektura Poego, pojawia się w *Statku pijanym* w związku ze wspomnieniem Maelstromu. Opis niezwykle żeglugi po krawędzi leja, po którego powierzchni rotują strzępy okrętów i zatopionych łodzi, zawdzięczamy krótkiemu opowiadaniu Poego *W bezdeni Maelströmu* (*A Descent into the Maelström*). Dynamikę wodnego ślizgu po krawędzi leja, prowadzącej w samo serce morskiego cyklonu, rozpoznajemy bez trudu. Opisy strasydeł morskich i fluorescencji wód zagrażających żeglarzom znamy również – poza powieściami Verne’a – z drugiej noweli Poego o przygodach Artura Gordona Pyma i z opowiadania *Rękopis znaleziony w butelce* (*MS. Found in a Bottle*). Cudowne przeloty przez świat

żywiółów, znaczone specyficzną dynamiką, mógł Rimbaud poznać czytając francuski przekład *Nieporównywalnej przygody niejakiego Hansa Pfaalla* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*), wydanych po francusku w przekładzie Baudelaire’a. A więc oprócz Verne’a, a również powieści Jamesa F. Coopera i Mayne’a Reida – znaczącymi składnikami tekstowej żeglugi młodego poety były opowieści Poe’go. Dla imaginalności Rimbauda wystarczył już może taki fragment:

Nie zapomnę nigdy wrażeń grozy, trwogi i podziwu, jakich doznawałem, rozglądając się dookoła siebie. Zdawało się, iż dzięki jakiemuś czarodziejstwu łódź nasza, spadając, zawisła w połowie drogi, na wewnętrznej pochyłości leja olbrzymiego obwodu i niesłychanej głębi; nie zrównanie gładkie jego ściany miałyby wygląd hebanu, gdyby nie osłupiający pęd, z jakim wirowały dookoła i gdyby nie odbyskiwały upiornie jarzącym się lśnieniem na promieniu miesiąca, co wzywał w pełni z opisaną już przeze mnie kolistą szczeliną wśród obłoków, spływając po czarnych zboczach świetną powodzią złotej blasku i wnikając hen, głębiej, aż w najwewnętrzniejsze tajniki otchłani.<sup>9</sup>

Z Poem łączy Rimbauda jeszcze coś bardziej osobliwego i bardziej znaczącego niż w odniesieniu do powieści Verne’a: konstrukcja utworu. *W bezdni Maelströmu* jest opowieścią o niesłychanej przygodzie, o wirze emocji i obrazów, o dotknięciu śmierci. Wszakże opowieść ta kończy się szczęśliwie, choć pozostawia pamięć doświadczenia jako swoistej *katastrophe*:

Niebo jaśniało pogodą, wichry uciekły, zaś księżyc w promienistej pełni swych blasków chylił się już ku zachodowi, kiedy znalazł się na powierzchni oceanu [...] opodal miejsca, gdzie ziała przedtem czeluść Moskoe-strömu. Była to godzina uśmierzenia wód [...]. Znalazłem się na pokładzie łodzi dzięki pomocy starych druhów i niecodziennych mych towarzyszy – lecz nie poznali mnie oni, podobnie jak nie poznaliby pielgrzyma powracającego z krainy duchów. Włosy me zbieleły – jak pan widzi – zupełnie. Dowiedziałem się od towarzyszy, że zmienił się również cały wyraz mojej twarzy. Opowiedziałem im moją przygodę – nie wierzyli. (ib., s. 249–250)

Zakończenie utworu Rimbauda jest również powrotem do rzeczywistości, odnalezieniem własnej izolacji i wejściem w minioną już sytuację dziecka. Miriam tak to przedstawia:

Jeżeli jakiej wody tam w Europie pragnę,  
To błotnistej kałuży, gdzie w zmrokowej chwili

<sup>9</sup> E. A. Poe, *Opowiadania*, wybór i przedm. W. Kopaliński, przeł. S. Wyrzykowski. Warszawa 1986, t. 1, s. 245–246.

Dziecina pełna smutków, kucnąwszy nad bagnem,  
 Puszcza statki węższe od pierwszych motyli.  
 Skapanemu, o fale, w waszej omdłości,  
 Nie ubiec już dźwigaczy bawełnianych płonów,  
 Ni mknąć w pysze sztandarów i w ogni świętości!  
 Nie pruć wód pod oczami strasznymi pontonów. (R 97)

U Miriama czytelna jest nuta rezygnacji, jakby dekadentckiego odrzucenia przygody. U Rimbauda – poczucie oczyszczenia przez doznaną przygodę i pełen radości, dalekiej jednak od deklaracji, powrót do dziecięcych marzeń skoncentrowanych na papierowym okręciku sunącym po kałuży. Lecz to pożądanie kałuży jest przede wszystkim pożądaniam odbitych w niej kolorów; to do kolorów, nie do przygody, jaką przeżył, chce wrócić bohater. Nie chce przebywać w oceanie, który przemierza pychą skierowaną przeciwko płonącym sztandarom (tu replika przygody „Nautilusa” stykającego się z angielskim podwodnym okrętem), ani nie pragnie „z bliska” obserwować transportowców bawełny... Miriam rozbudowuje zdanie *enlever leur sillage aux porteur de cotons* do rozmiarów odrębnego obrazu: poeta nie potrzebuje „ubiec już dźwigaczy bawełnianych płonów”. Tymczasem Rimbaud, posługując się formą *enlever le sillage d'un navire*, pisze po prostu, że nie chce już widzieć statku z bliska, nie chce jego dotknięcia, gdyż woli oglądać go tak, jak dziecko spogląda na łódeczkę porównaną tu do majowego motyla (*un papillon de mai*). Zupełnie niesłusznie tłumacze rozumieją także ostatnie słowa Rimbauda związane jeszcze z podróżą, a poprzedzające dwuzwrotkową „kodę dziecięcą”. Rimbaud pisze: *Ô, que j'aïlle à la mer!*. Przekład polski: „Niech pójdę pod morze!” – jest zupełnie fałszywy. Rimbaud przede wszystkim nie chce już morza i o żadne „pod morze” nie chodzi, bowiem *à la mer* oznacza „nad morze”. Ale tu wcale nie o wodę chodzi, lecz o kolory, którymi błyska morze. Tak twierdzą komentatorzy Rimbauda.<sup>10</sup> Powrót do przygody już nie może nastąpić (byłoby to nielogiczne), Rimbaud nie chce już morza, ale pragnie wrócić do świata kolorów, które morze mu objawiło. W tym sensie inaczej tłumaczy się także *Alchemia słowa* i wynalazczy trud barwienia samogłosek.

Zająłem się tym wierszem, tym arcydziełem literatury światowej dlatego, że moim zamiarem było odczarować jego symbolistyczną nadinterpretację, którą się od stu lat *Statkowi pijanemu* narzuca. Nie może on służyć za przykład poezji symbolicznej i nastrojowej, podobnie, jak właściwie całość dzieła Rimbauda, całość wymagająca nowej, świeżej i jasnej hermeneutyki. Nie

<sup>10</sup> Zob. A. Adam, *Notice, notes et variantes*, s. 924.

---

ma tu żadnych „ekwiwalencji stanów uczuciowych” ani „sugerowania” czegoś innego. Nie można w kategoriach poetyki Stefana Mallarmé opisywać całości dokonań wybitnych poetów schyłku XIX wieku. O to zresztą prosiła siostra Rimbauda, Izabela, w korespondencji ze starającym się o jej rękę krytykiem i prawodawcą symbolizmu. Wiersz Rimbauda jest wyobrażeniem podsycanym przez lekturę powieści podróżniczych. Jest nową formą gatunkową: krótkim lirycznym poematem odwołującym się do określonej grupy tekstów literackich.