

Clare Cavanagh

Pseudorewolucja w języku poetyckim : Julia Kristeva i rosyjska awangarda

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (13/14), 30-47

1992

Artykuł został 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.

Clare Cavanagh

Pseudorewolucja w języku poetyckim: Julia Kristeva i rosyjska awangarda

Należy podkreślić, że owe szczególne pseudorewolucje, przyniesione z Rosji i przeprowadzone pod osłoną policji i wojska, pełne były autentycznego ducha rewolucyjnego i zachowania ich zwolenników cechowały się wielkim patosem, entuzjazmem i religijną wiarą w nadchodzący, całkowicie nowy świat. Poeci po raz ostatni znaleźli się na proscenium. Uważali, że grają swą zwyczajną rolę w europejskim teatrze i nie przeczuwali, iż jego kierownik zmienił w ostatniej chwili program i w miejsce wspaniałego dramatu podstawił trywialną farsę.

[Milan Kundera *Życie jest gdzie indziej*, przeł. Jacek Illg, Warszawa 1969]

We wstępie do wydanego w roku 1980 zbioru artykułów *Desire in Language* Julia Kristeva przyznaje się do długu wobec prekursorskich teorii językowych Romana Jakobsona, terminowania u badacza, który „osiągnął w tym stuleciu wysoki poziom wiedzy o języku dzięki temu, że nigdy nie zapomniał o szaleńczej wędrówce rosyjskiego futuryzmu przez żywioł niszczącej go w końcu rewolucji”. Wypowiedź Kristevej kieruje nas od razu w stronę dwóch podjętych w tym szkicu zagadnień. Badaczka zwraca uwagę przede wszystkim na

to, że teoria Jakobsona wyrasta z — charakterystycznych dla Rosji pierwszej ćwierci tego wieku — awangardowych eksperymentów z językiem poetyckim, a także milcząco podkreśla swe osobiste związki z teorią i praktyką awangardy rosyjskiej.¹ Zdaniem Kristevej twórczość Jakobsona inspirował krótki, gorączkowy okres artystycznych eksperymentów nazwany przez Marjorie Perloff „chwilą futurystów”, również długo po nienaturalnej śmierci tego ruchu z rąk sowieckiej władzy. Od czasu ogłoszonych w „Recent Russian Poetry” (*Nowiejszaja russkaja poezija*, 1921) rozważań o pozarozumowym języku Chlebnikowa po opublikowaniu w roku 1980 szkicu na temat schizofrenii Hölderlina Jakobson, tak zresztą jak Kristeva, jest zgodnie z duchem rosyjskiego formalizmu i futuryzmu pierwszych lat naszego wieku mocno zaabsorbowany pokrewieństwem pomiędzy językiem anormalnym czy pozanormalnym a językiem poetyckim.

Sama Kristeva przyznała, że ujęcie języka poetyckiego w jej monumentalnym studium *Revolution in Poetic Language* ma swe źródło w pracach Opojazu (towarzystwa do badań nad językiem poetyckim) założonego przez Lwa Jakubinskiego, Osipa Brika, Wiktora Szkłowskiego i innych „młodych Turków”, którzy tuż przed rewolucją pojawili się na obszarze rosyjskiej krytyki. W istocie używane przez Kristewą określenie „język poetycki” jest bezpośrednim zapożyczeniem z teorii formalistów (*Desire*, s. 124). Przy czym ta ewolucja „języka poetyckiego” — od rosyjskiego formalizmu po francuski poststrukturalizm — będzie jedynie częścią mego wywodu, i to nawet nie najważniejszą. Nasuwa się tutaj bowiem inna analogia: okazuje się, że powstająca w zrewoltowanej Francji przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych teoria rewolucji w języku poetyckim, wyrasta nieodzownie z koncepcji lingwistycznych, które stały się teorią języka poetyckiego podczas rewolucji rosyjskiej roku 1917. Przy czym oczywiście formalistyczna teoria języka poetyckiego

¹ Kristeva urodziła się i studiowała w Bułgarii, gdzie język i kultura rosyjska są obowiązkowym przedmiotem nauczania; jej wczesne prace są świadectwem bezpośredniej wiedzy na temat rosyjskiej literatury i teorii. Dalsze studia odbyła w Paryżu, gdzie razem ze swym rodakiem, Tzvetanem Todorovem, wprowadziła do zachodniej krytyki prace Michaiła Bachtina.

W tym szkicu omawiam wyłącznie prace Kristevej z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, tzn. prace poświęcone językowi poetyckiemu. Chciałabym podziękować Michaelowi Lopezowi, Tomie Longinovichowi i Judith Kornblatt za uwagi dotyczące wcześniejszej wersji tego artykułu.

była od początku wzorowana na praktyce futurystycznej, nie ograniczając swych rewolucyjnych ambicji do samej sztuki. Rzecz jasna, nie tylko pojęcie języka poetyckiego łączy wymienione teorie. Matei Calinescu oskarża środowisko „Tel Quel”, francuską neoawangardową grupę, z którą Kristeva była związana w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, o maniakalne zainteresowanie ideą rewolucji (Calinescu, s. 144–145). Wydaje się, że podstawowe wczesne teksty Kristevej potwierdzają ten zarzut. Jej praca o rewolucji w języku poetyckim jest także z istoty rzeczy teorią języka poetyckiego służącego rewolucji, a nawet wezwaniem do rewolucji poprzez poetycki język. W teorii Kristevej, tak jak w sztuce i poczynaniach awangardy rosyjskiej, linia dzieląca radykalne pomysły artystyczne i radykalne rozwiązania polityczne jest faktycznie bardzo cienka. Czasami wydaje się, że w ogóle nie istnieje.

Powróćmy w tym kontekście do zdania zacytowanego na wstępie. Jak powiada Kristeva, Jakobson dokonał swych językowych odkryć dzięki temu, że „nie zapomniał o szaleńczej wędrownicy rosyjskiego futuryzmu przez żywioł niszczącej go w końcu rewolucji”. Pojawiająca się tutaj retoryka walki, „szaleńcza wędrownica” i jej brutalny kres — jest w istocie częścią teorii Kristevej, która określeniu „śmierć autora” nadaje nowe znaczenie. Powrócę do tego w dalszej partii wywodu. Zacytowane zdanie rodzi jednakowoż inne pytania. Teoria Kristevej uzmysławia je, rzadko kierując do konkretnego adresata: czy jest tak, że przemiana społeczna i innowacja estetyczna wspomagają się nawzajem? Co się dzieje, kiedy rewolucyjna teoria spotka się akurat z rewolucyjną rzeczywistością? Czy awangardowi artyści mogą istnieć obok działaczy politycznych, rzekomych towarzyszy broni, nie mówiąc już o możliwości wpływania na nich? Jak głosi tytuł słynnego manifestu, rosyjscy futuryści zaczęli swą rewolucję estetyczną od „policzka wymierzonego powszechnemu gustowi”, by potem — według słów Władimira Majakowskiego — nadepnąć na gardło własnej pieśni. Czy na tym polega los rewolucyjnych poetów w rewolucyjnym państwie? Kristeva unika zarówno pytania, jak i odpowiedzi.

W książce *Revolution in Poetic Language* Kristeva nie omawia rosyjskiej awangardy ani jej niefortunnego końca. Powołuje się na przykłady pochodzące głównie z kanonu poststrukturalistycznego: Mallarmé, Joyce, Beckett, Céline, Artaud. Jednakowoż badaczka poświęca Majakowskiemu i Jakobsonowi artykuł *The Ethics of Linguistics*, krótki, ostry szkic, napisany w roku 1974, a więc w momencie opublikowania we Francji jej książki *Revolution in Poetic Language*, w której autorka

odwołuje się zarówno do Bachtina, jak i formalistów. Artykuł *The Ethics of Linguistics* prowokuje do skonfrontowania teorii Kristewej z doświadczeniami rosyjskimi; rosyjska awangarda stwarza właściwe tło dla pracy *Revolution in Poetic Language*. Warto to zrobić nie tylko ze względu na ów dług, do którego przyznała się Kristeva, ale w ogóle ze względu na nasz niejasny stosunek do formalistycznej i futurystycznej teorii poezji. Dla koncepcji Kristewej jest to także rodzaj życiowej próby, szansa zmierzenia się z sytuacją pozornie nie pozostawiającą żadnych wątpliwości, a więc taką, w której awangardowi artyści faktycznie służyli rewolucyjnemu państwu. W przeciwieństwie do prac Poggioliego, Bürgera czy Calinescu teoria Kristewej nie jest historią awangardy, nie ujmuje awangardy jako zjawiska historycznego. Jest uświęceniem awangardowych działań i wezwaniem do ich podjęcia. Utrwała rozliczne mity charakteryzujące twórczość artysty awangardowego, który dla Kristewej jest podmiotem „działającym, poddanym próbie”. W książce *Revolution in Poetic Language* badaczka przykłada postmodernistyczny klucz do obiegowych toposów awangardy lat dwudziestych, jak: sprzeciw wobec wrogiej (czytaj: burżuazyjnej, kapitalistycznej) teraźniejszości w imię niejasnego jutra; obraz poety–cierpiętnika ryzykującego wszystko dla przyszłości (według Kristewej „rytm, śmierć i potomność” rządzą życiem poety oraz sztuką, *Ethics*, s. 27). Najważniejsza jest tu, jak przypuszczam, tęsknota za jednością sztuki i życia, przewidywanie, a nawet prowokowanie przemian społecznych na drodze eksperymentów estetycznych. W tym najistotniejszym i najbardziej zniewalającym micie awangardowym o jedności poezji i polityki poeta wkracza w „światłą przyszłość”, którą sam współtworzy.²

Nie trzeba dodawać, że rzeczywistość postrewolucyjnej Rosji stanowi

² Tytuły awangardowych pism, z którymi związali się Kristeva i futuryści, świadczą w obu przypadkach o ambitnych zamiarach redakcji. Pismo „Tel Quel” nosi podtytuł: *Literatura, Filozofia, Wiedza, Polityka*. To nic w porównaniu z futurystami, którzy we wczesnych latach dwudziestych wydawali przez krótki czas publikację zatytułowaną *Twórczość, Literatura, Sztuka, Nauka i Życie*.

W przypadku tekstów Kristewej i prac rosyjskiej awangardy dla oznaczenia artysty posługuję się zaimkiem „on”, ponieważ omawiane dzieła zajmują się niemal wyłącznie artystami płci męskiej. Kristevą słusznie skrytykowano za to, że przyjęła w teorii języka poetyckiego męski model twórczości; futuryści zaś, na których tekstach oparła swoje wczesne prace szkoła formalna, byli upartymi mizogynami. Jeden z futurystów, Aleksiej Kruczonych, wysunął nawet propozycję usunięcia z wierszy rzeczowników rodzaju żeńskiego.

poważne wyzwanie dla tego mitu. Pozwala to nam na konfrontację teorii Kristevej z wymaganiami historii, którą badaczka w krótkim szkicu na temat rosyjskiej awangardy dowolnie nagina do swych celów. (Być może w przypadkowości sądów, świadomym instrumentalizowaniu historii i naciąganiu faktów dostrzeżemy inne jeszcze oblicze awangardowego dziedzictwa).³ W artykule *The Ethics of Linguistics* Kristeva składa hołd „estetycznej i tym samym politycznej walce rosyjskiego społeczeństwa w przededniu rewolucji i w jej pierwszych zwycięskich latach” (s. 27), ale kiedy w roku 1930, tj. „w przededniu stalinizmu i faszyzmu”, zabija się Majakowski, siły wrogie poecie nie są zwyczajnie siłami „rosyjskiego bądź sowieckiego społeczeństwa”. Są to siły społeczne, reprezentujące społeczeństwo abstrakcyjne, „jakieś”. Jak podkreśla Kristeva: „Społeczeństwo [czytaj: k a ż d e społeczeństwo] może osiągnąć stabilizację pod warunkiem odrzucenia języka poetyckiego” (s. 31). Innymi słowy, rewolucja uniknęła kłopotliwej sytuacji, a los Majakowskiego został całkowicie przesądzony. Mam nadzieję, że przez wypełnienie celowych luk w postulowanym przez Kristewą rozumieniu rewolucji dokonam historycznie uzasadnionej rewizji jej generalizujących tez o wywrotowej naturze języka poetyckiego jako takiego. Atrakcyjność wspomnianej „chwili futurystów” polega, dokładnie mówiąc, na tym, że mit awangardy zostaje wyposażony w złudną możliwość „kreowania życia” (*life-building, żyzniestrojenije*), poprzez, nawet jeśli było ono bardzo przelotne, zbliżenie „awangardowej estetyki, radykalnych rozwiązań politycznych i kultury popularnej” (Perloff, XVII). Awangardowy artysta całkowicie uwierzył, że odnowa sztuki była także odnową samego życia. Tutaj należy szukać źródeł jego pokrewieństwa z marksistami. Podobnie jak inni członkowie „Tel Quel” znaczną część

³ W eseju na temat dysydencji (1977), rozstając się z dekonstrukcjonizmem Derridy jako „zwietrzałym modelem awangardy”, Kristeva odsłania swój wyznawczy stosunek do awangardowego mitu, który historię upodrzędnia i degraduje.

Z pracy tej dowiadujemy się mimochodem, że dysydenci, którzy „atakują władzę”, a szczególnie „uciekiniery z Gułagu”, powodują pewne zamieszanie, ponieważ tęsknota za „społeczeństwem” należy do przeszłości. Miejsce „nieprzejednanych odszczepieńców” zajęli ludzie podobni do samej Kristevej, wyznawcy postmodernistycznej psychoanalizy i pisarze, którzy pracując na swych niebezpiecznych placówkach uniwersyteckich w Europie i Ameryce „usiłują w rozmaity sposób dowartościować (*sublimate*) to, co nienazywalne, nie poddające się przedstawieniu, nieobecne (*void*)”. Brzmi to tak, jak gdyby Nasza Mistrzyni chwaliła własną wygodę! (*A New Type of Intellectual: The Dissident, Reader*, s. 292–300).

lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spędziła Kristeva na eksperymentalnym uprawianiu różnych odmian marksizmu. Według Marksa, jak dowodzi Robert Tucker:

Samorealizacja człowieka znaczy o wiele więcej niż dokonany po uwolnieniu się od wyalienowanej pracy zwrot ku samemu sobie. Kres alienacji ekonomicznej przyniesie koniec państwa, rodziny, prawa, moralności itd., jako podległych jej dziedzin. To, co pozostanie, to szeroko rozumiana sztuka i nauka. Marksowska koncepcja pełnego komunizmu ma w istocie charakter estetyczny. Wyalienowany świat otworzy drogę do świata estetyki [Perloff, s. 34].

Jak zauważa Matei Calinescu, dla każdego myśliciela utopijnego (bez względu na to, czy jest poetą czy analitykiem) „raj na ziemi”, który jest ostatecznym jego przeznaczeniem, „może być pojmowany tylko w kategoriach estetycznych jako końcowe przekształcenie ekonomii i polityki w estetykę” (Perloff, s. 34). Surrealista André Breton czyni to zespolenie zupełnie oczywistym: „«Zmieniaj świat», mówił Marks; «odmień życie», powiada Rimbaud — te dwa hasła są dla nas jednym i tym samym” (Nadeau, s. 195).

Spzoza tych różnie brzmiących wypowiedzi dobiega nas głos jeszcze innego prekursora zarówno modernistycznej, jak i postmodernistycznej awangardy: w dziele *Narodziny tragedii* Fryderyk Nietzsche oznajmia, że „istnienie świata jest usprawiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne (*Narodziny...*, s. 22, podkr. moje). „Świat — ogłasza Nietzsche — jest dziełem rodzącej się sztuki” (*Wola mocy*, s. 419). W innym natomiast miejscu wyjaśnia, że „wielki artysta”, potężny „duch twórczy” może towarzyszyć tym narodzinom, a nawet je wywoływać poprzez podporządkowanie słów „dostojnym prawom”, poprzez stawianie określonych wymagań słowom, kreującym obraz świata (*Wola mocy*, s. 538; *Narodziny...*, s. 37; *Z genealogii*, s. 26). Poprzez nazywanie i objaśnianie — dla Nietzschego te dwie operacje są jednym i tym samym — „świat może się wciąż i na nowo zmieniać” (*Wola mocy*, s. 537). „Ten jest prawdziwym poetą — pisze filozof — kto ustawicznie tworzy życie” (*Wiedza radosna*, s. 241). Estetyczny aktywizm Nietzschego jest jego wkładem w dwudziestowieczną awangardę i zarówno Kristeva, jak i futuryści odwołują się do nietzscheańskiego wizerunku poety, który dzięki swej sztuce tworzy świat i poddaje go destrukcyjnym przemianom.⁴

⁴ Wyrażenie „aktywizm estetyczny” zapożyczyłam z pracy Charlesa Russella (*Poets, Prophets and Revolutionaries*), poświęconej literackiej awangardzie (s. 33). Dla prześledzenia wpływu nietzscheańskiej teorii języka na rosyjski futuryzm por. gruntowną

W każdym razie jest to optymalne dla nich ujęcie tezy o kreacyjnych i destruktywnych możliwościach języka poetyckiego.⁵ Kristeva i futuryści są jednak niekonsekwentni w swych sądach na temat sztuki rewolucyjnej: czy sztuka rewolucyjna jest zapowiedzią przemian społecznych? czy im towarzyszy? czy może, w najlepszym z rewolucyjnych światów, jest siłą napędową zmian? Posłużę się trzema cytatami z książki *Revolution in Poetic Language*, aby pokazać, jak różnoznacznie pojmuje Kristeva wspomniany związek. „Tekst — pisze badaczka na s. 17 — jest działaniem, które można porównać z rewolucją polityczną.” Innymi słowy, związek pomiędzy rewolucją i tekstem ma charakter czysto metaforyczny. Na s. 61 czytamy jednak, że język poetycki szczęśliwie „dołączył do rewolucji społecznej” jako „środek wyrazu” (*the signifying process*). W tym przypadku rewolucja społeczna będzie musiała tolerować, a nawet przygarniać poetyckich maruderów i estetyzujących pochlebców. Mimo to na s. 81 językowi poetyckiemu przyznano godne miejsce pośród sił zjednoczonych przeciwko burżuazyjnemu państwu; tym razem jest „podstawowym sposobem przemiany społecznej lub przewrotu, warunkiem wstępnym przetrwania i rewolucji”. W szkicu z roku 1975 Kristeva podkreśla, że język poetycki „to miejsce, w którym kod społeczny ulega destrukcji i odnowieniu” (*Desire*, s. 132). Ostatecznie Kristeva podziela najbardziej przesadne i najbardziej znamienne wymagania futurystów, którzy od języka poetyckiego żądają skuteczności.

Jak twierdzi Vladimir Markow, futuryści uwierzyli, „że samo słowo tworzy nowy świat, że słowo i świat stanowią jedność, że poeta odsłania głębię słowa” (s. 131). W wydanym w roku 1913 tekście *Dieklaracja słowa kak takowego* Aleksiej Kruczonych wysławia moce uwolnione przez futurystyczne zabiegi „słowotwórcze” (słowotwórczestwo): „WPROWADZAJĄC NOWE SŁOWA, tworzę nowy wymiar, GDZIE WSZYSTKO ulega przesunięciu (konwencje czasu, przestrzeni, itd.) (s. 64, 68)”.⁶ Krótko mówiąc, zmiana słowa to przemiana świata i w ro-

pracę Berenice Rosenthal *A New Word for a New Myth*. W książce *Prophets of Exterimity*, idealnie wyważonym i pobudzającym studium na temat kultury XX-wiecznej, Allan Megill sytuuje nietzscheański estetyzm twórczy w centrum postmodernistycznej filozofii i teorii; moja praca podąża tym tropem.

⁵ Awangarda podpisuje się oczywiście pod dewizą swego duchowego dziada, anarchisty Michaila Bakunina, który stwierdził, że: „niszczenie jest budowaniem” (Calinescu, s. 117).

⁶ Stosowana w całej pracy podwójna paginacja odnosi się do tekstu rosyjskiego i angielskiego przekładu.

zumieniu futurystów rewolucyjne możliwości tkwiące w słownej gimnastyce były rzeczywiście ogromne. W „świecie-wierszu” (określenie Chlebnikowa) nieprawość społeczną można było naprawić pociągnięciem pióra (V:259; I:338). Według słów tegoż poety zmiana prefiksu przemienia wyzyskiwaczy (*priobrietatieli, inwestor/exploiters*) w poszukiwaczy (*izobrietatieli, inventor/explorers*), a pojedyncza spółgłoska pozwala odróżnić władzę budzącą nienawiść (*prawitielstwo, government* od jej sympatyczniejszego i łagodniejszego wcielenia (*nrawitielstwo, lovernment*) (V:232; I:380). W tym „świecie-wierszu” Chlebnikowa, gdzie neologizm staje się katalizatorem społecznych przemian, wzgardzeni według Shelleya przez świat poeci-prawodawcy zdolni są w końcu do podjęcia służby publicznej:

My sami jesteśmy Rządem Planety Ziemi... Zwinęliśmy wasze trzy lata wojny w skorupę jednej muszli, w przerażającą trąbę, i teraz wyśpiewujemy, wykrzykujemy, wyrzucamy z siebie straszną prawdę: Rząd Planety Ziemi już istnieje. My nim jesteśmy [V:162; I:333].

Jak określić język, który ułatwia dokonywanie tak zasadniczych przeobrażeń? W ramach tego szkicu nie mogę szukać sprawiedliwej oceny dla zjawiska zwanego przez futurystów językiem pozarozumowym (*transsense*), ani dla jego teoretycznych wcieleń w pracach formalistów, ani dla zawitych definicji tekstu poetyckiego, które tworzy Kristeva. Chciałabym natomiast zastanowić się nad płaszczyzną wspólną dla wymienionych fenomenów, a także pokazać, jak Kristeva mogła w rzeczywistości wywodzić swój język poetycki wprost z teorii poezji awangardy rosyjskiej. Kristeva, futuryści i formaliści zgodnie podkreślają *m a t e r i a l n o ś ć* języka poetyckiego; jego nieprzezroczystość oraz odrzucenie społecznie obowiązujących znaczeń są oczywiste. Język poetycki stanowi wyzwanie dla „racjonalnego” i na pozór naturalnego kodu społecznego, który rządzi naszym codziennym mówieniem. Nieprzerwanie kwestionuje społecznie sankcjonowane granice, które oddzielają brzmienie słowa od jego istoty, sensowność od bezsensu, podmiot społeczny od istoty cielesnej, której ukryta pierwotność objawia się w poezji. „Słowo poetyckie może w pełni zaistnieć tylko na obrzeżach uznanej kultury” — Kristeva potwierdza dogmat formalno-futurystyczny w jednej z wczesnych prac (*Reader*, s. 36). Krytyk Korniej Czukowski zaatakował futurystyczny język pozarozumowy jako formę „emocjonalnej czkawki”, jako sposób mówienia „charakterystyczny dla dzikich szamanów, idiotów, maniaków, eunuchów, odstępców i wariatów” (Barooshian, s. 95). Określenia

te futuryści mogliby potraktować jako adekwatną ocenę swych propozycji. Zgodnie z teorią futurystów i formalistów materia języka pozarozumowego są zakłęcia, glosolalia, mowa „obcych” i dzieci, język psychotyczny, nazwy własne, zagadki i językowe żarty. Język poetycki anektuje te pograniczne obszary mowy, aby rozbić referencjalne pojęcie języka. W szkicu z roku 1920 Chlebnikow oświadcza:

Ludzie mówią, że wiersz musi być zrozumiały, tak jak ogłoszenie uliczne, na którym widnieją jasne i proste słowa „Na sprzedaż”... A co z zakłęciami i inkantacjami, tj. słowami magicznymi, co z sakralną sferą języka pogańskiego... co z językiem pozarozumowym folkloru... Język magicznych zaklęć i inkantacji odrzuca logikę zdroworoządkową [V:225; I:152].

Wykaz „wywrotowych” dialektów, otwierający książkę *Revolution in Poetic Language*, potwierdza związki Kristevej z lingwistycznymi eksperymentami wprowadzonymi i opisanymi przez szkołę futurystyczno-formalną. Kristeva powiada:

magia, szamanizm, ezoteryzm, język karnawału i poezja niezrozumiała podkreślają ograniczenia nałożone na społeczne sposoby mówienia i pokazują, że stłumieniu podlegają czynności przekraczające granice podmiotu i jego ustalone sposoby porozumiewania się [s. 17].

(Wydaje się, że Kristeva tak jak cała awangarda rosyjska, komplementująca poetę jako użytkownika mowy „pozańnormalnej”, niezwyklej i oryginalnej, nawiązuje między innymi do trójcy romantycznej, która łączy „kochanka, szaleńca i poetę”. Jedną z badaczek zauważa, że teoria Kristevej jest hołdem dla rewolucyjnej świętej trójcy — „szaleństwa, destrukcji i poezji” — Grosz, s. 52.)

Wysiłki zmierzające do wymodelowania języka przyszłości postrzega Chlebnikow jako równoczesny powrót do mowy archaicznej, pierwotnej, a tym samym do uniwersalnych korzeni słowa. Czasową strukturę jego języka pozarozumowego wyznacza — by użyć oksymoronu Kristevej — „czas przyszły zaprzyszły” (*future anterior* — *Desire*, s. 32). Teoretycy formalizmu inaczej pojmują ów prymat przeszłości (*anteriority*) i powrót do źródeł języka. Próbuje udaremnić automatyczne kojarzenie dźwięków i treści, odnajdując w języku ślady jego psychologicznie i fizjologicznie rozumianych pierwocin — mowę dziecka oraz rytm ciała i pracę narządów głosu. Dla formalistów językowy infantylizm, ucieleśniony przez poetów, jest stanem uprzywilejowanym. Russowski mit nieskażonego dzieciństwa przybiera postać lingwistyczną. Spojrzenie dziecka obecne

w infantylnym słowie poetyckim pozwala odnowić zakrzepłe i martwe formy językowe świata dorosłych (Tynianow, s. 586 i 93). Formaliści nie zajmują się psychologicznym wymiarem mowy infantylnej (choć Jakubinski mimochodem wspomina Freuda) i nie wiążą jej wyraźnie z zainteresowaniem dla „fizjologii mówienia” (Jakubinski, s. 23). W rozumieniu formalistów obie dziedziny funkcjonują jednak w ten sam sposób. Język infantylny i język rozumiany jako strumień artykulacji dążą do rozbicia zakrzepłych form mowy codziennej, napelniając ją materialnym i fizycznym życiem. Jak pisze Szkłowski w jednej z wczesnych prac, „wskrzeszają” istotę słowa, kierując je do źródeł tkwiących w ciele mówiącego (*Woskrieszenije słowa*, 1914).

„Być może największa przyjemność związana z poezją dotyczy głównie artykulacyjnego aspektu mowy, charakterystycznego tańca narządów głosu” — zauważa Szkłowski w artykule *O poezji i zaumnom jazykie* (s. 24). Ta obserwacja mogłaby być punktem wyjścia dla Kristevej. Tak jak w przypadku formalistów słowo poetyckie nigdy nie stanowi dla niej „czystego znaczenia”, lecz pozostaje zawsze „słowem” i „ciałem” (*Reader*, s. 227). Tak jak formaliści i futuryści Kristeva interesuje się nieograniczonymi możliwościami poetyckiej artykulacji, zwracając uwagę na „prelingwistyczne i translingwistyczne funkcje głośnego mówienia”, tj. czysto fizyczny wymiar języka, który polega na dźwiękowej i rytmicznej instrumentacji tekstu poetyckiego (*Phonetics*, s. 35). I tak jak w przypadku futurystycznego „języka pozarozumowego”, stworzony przez Kristevą obraz języka przyszłości — a jest nim język awangardowego tekstu poetyckiego — wywodzi się z dziecięcej zabawy słowami i dźwiękami. W odróżnieniu od formalistów Kristeva traktuje jednak psychologię jako punkt wyjścia — nawiązuje do Freuda i Lacana w wielu pominiętych tu przeze mnie kwestiach. Jej rewolucyjna poetyka wywodzi się z koncepcji „podmiotu mówiącego”, który wciąż musi naruszać granicę oddzielającą nasze — skrzepowane konwencjami językowymi — społeczne „ja” od tego, co badaczka określa słowem *chora*, tj. od wcześniejszego, presocjalnego i nieuświadomianego związku z ciałem matki. Poeta dokonuje tego przez odrzucenie języka jako przekaźnika zalecanych treści społecznych i jako formy zorganizowanego nacisku. W zamian usiłuje nadać językowi inną postać, zmienić go w pomost zwrócony ku *chora*, ku czystej istocie psychobiologicznej, czasowo zawieszającej nasze podmiotowe „ja” uwarunkowane czynnikami społecznymi. Tekst poetycki uparcie cofa nas do cielesnych pierwocin; akcentując dźwięk i rytm

„wiąże nas z fonetyką i siłą artykulacji, która początkowo spoczywa w aparacie głosowym, a następnie wraz z energią rozchodzi się po całym ciele” (*Phonetics*, s. 33). Tym samym poezja niszczy język odarty z cielesności, obwarowany zakazami, którego domeną jest to, co Kristeva — unikając słowa społeczeństwo — określa zamiennie Porządkiem symbolicznym, figurą Ojca lub Prawem i otwiera się na presymboliczny, presocjalny, wewnętrznie pulsujący świat drgań i wibracji, przepływających przez ciało matki.

Powieść Milana Kundery *Życie jest gdzie indziej* (1969), zjadliwy wizerunek zbuntowanego pisarza, który zachowuje się jak maminsynek, nasuwa przypuszczenie, że infantylizm i rewolucyjna gorączka dotyczą nieodzwrotnie postaci awangardowego poety. Poeta przewrotu „rwie się do rewolucji, tak jak dziecko rwie się do swojej matki” — powiada Kundera, nakłaniając nas do całkiem dosłownego potraktowania humorystycznej konstrukcji:

Liryzm jest sposobem, jak stawiać czoło niedojrzałości. Człowiek wygnany z bezpiecznej zagrody dzieciństwa pragnie wejść w świat, ponieważ jednak równocześnie się go boi, stwarza sobie z własnych wierszy sztuczny, zastępczy świat. Pozwala, by wiersze krążyły wokół niego jak planety wokół słońca; staje się środkiem małego wszechświata, w którym nie ma nic obcego, w którym czuje się jak w domu, jak dziecko w ciele matki, gdyż wszystko jest tu stworzone z jednej materii jego duszy. Tu też może urzeczywistnić wszystko, co „na zewnątrz” jest takie trudne [...].

W niedojrzałym mężczyźnie pozostaje jeszcze długo tęsknota za bezpieczeństwem i jednością owego wszechświata, który w matce całym sobą wypełniał, i pozostaje w nim także niepokój (czy gniew) wobec dorosłego świata względności, w którym gubi się jak kropla w morzu nieznanego. Dlatego młodzi ludzie są namiętymi monistami, wysłannikami absolutu; dlatego młody rewolucjonista pragnie całkiem nowego świata, ukutego z jednej jedynej jasnej myśli; dlatego nie znosi kompromisu ani w miłości, ani w polityce [cytuje w przekładzie Jacka Illga, s. 138, tekst przejrzany i poprawiony].

Prace formalistów i Kristevej mimochodem podtrzymują stanowisko Kundery, nie mówiąc o Majakowskim, który pisze na przemian peany na cześć nowej utopii i poetyckie skargi pod adresem kochającej go matki.

W opisanym przez Kunderę dosłownym romansie rodzinnym na pewno moglibyśmy obsadzić Kristewą w roli pobłażliwej matki, która cierpliwie znosi polityczne i poetyckie wybryki swego przedwcześnie dojrzałego syna. Metafora, nasuwająca się przy opisie stworzonego przez Kristewą obrazu poety i jego dzieła, mogłaby pochodzić wprost od Majakowskiego czy Apollinaire’a, a zatem z twórczości awangardowej pierwszych lat

naszego wieku. Poeta to językowy szaleniec, chwiejący się na linii rozciągniętej pomiędzy sensem i bezsensem, kosmosem i chaosem, harmonią i obłędem. A może — ujmując rzecz bardziej adekwatnie — językowy terrorysta, zaś jego tekst to pole minowe, zagrażające psychicznej, a nawet fizycznej integralności nie tylko autora i czytelnika, lecz społeczeństwa jako takiego.

Według Kristevej język poetycki jest niebezpiecznym zajęciem, a towarzyszące mu reperkusje przekraczają granice samego tekstu. Jak twierdzi badaczka, język poetycki „pozwała mówiącemu zwierzęciu poczuć zarówno rytm ciała, jak i wstrząsy historii” (*Ethics*, s. 34). Zarysowana tutaj przez Kristevą homologia pomiędzy porządkiem indywidualnym („rytm ciała”) a działaniem społecznym („wstrząsy historii”) decyduje — jej zdaniem — o zrozumieniu lub niezrozumieniu rewolucyjnych własności wypowiedzi poetyckiej. Według Kristevej zarówno jednostka, jak i społeczeństwo są zasadniczo twórcami językowymi, tym samym badaczka przyłącza się do głosu swoich kolegów poststrukturalistów — Lacana, Foucaulta, Derridy — dla których, mówiąc słowami Derridy, nie istnieje nic poza tekstem. Społeczeństwo narzuca językowe kody, które jednostkę formują, określają i przygniatają — a jednak udręczony osobnik może stawiać opór (ten punkt różni Kristevą zdecydowanie zarówno od wielu jej poprzedników, jak i współczesnych). Jeśli przypadkowo ów ktoś okaże się poetą, może upomnieć się o prelingwistyczne zasoby mowy, które podważają kody narzucone z góry językowi i jednostce, a tym samym kwestionują ich transcendentne, uniwersalne i przezroczyście znaczenie. „Za sprawą tekstu poetyckiego język, a zatem i cały porządek społeczny, graniczy z przewrotem, rozpadem i przemianą” — podkreśla Kristeva w pracy *The Ethics of Linguistics* (s. 25). Inaczej mówiąc, tekst, który dąży do obalenia panującego porządku językowego, może zmieniać zarówno społeczeństwo, jak i jednostkę. Wracamy odwrotną pocztą do awangardowego mitu sztuki, która świat tworzy na swe podobieństwo.

„Ja wiem, że odnawiają świat jedynie ci, którzy wrosli w poezję” entuzjazmuje się Guillaume Apollinaire w utworze *Poemat odczytany na ślubie André Salmona* (1909). Poeta-konstruktor może jednak nie doczekać wykreowanego przez siebie świata. Aby wcielić wyobrażenia w życie, musi być gotów na ryzyko. Jak powiada poeta, bywa tak, że trzeba „stracić życie, by znaleźć Zwycięstwo” (*Zawsze*). Ogólnie biorąc, heroiczna wizja Apollinaire’a jest charakterystyczna nie tylko dla utworów awangardowych z początku stulecia (przychodzi w tym miejscu na

myśl poemat Majakowskiego *Obłok w spodniach* i obraz skrwawionej duszy, unoszonej w przestworzach). Także Kristeva podpisuje się pod awangardowym rozumieniem heroicznego losu poety i to postmodernistyczne odczytanie modernistycznego mitu jest centralnym punktem — przedstawionych w pracy *Revolution in Poetic Language* — wyobrażeń na temat życia i śmierci artysty. Według Kristewej poeta, którego zadanie polega na obnażaniu represyjnych funkcji Porządku symbolicznego, poddany jest z miejsca frontalnemu atakowi. Nasze „ja”, scementowane przez język, może ulec lingwistycznej destrukcji, a to znaczy, że awangardowemu poecie grozi coś w rodzaju językowego samobójstwa. Eksperyment językowy może je uśmiercić. W przeciwieństwie do autorów ginących w pracach Barthes'a i Foucaulta członkowie założonego przez Kristevą Towarzystwa Umarłych Poetów nie stają wyłącznie wobec problemu zagłady metafizycznej. Awangardowy poeta Kristewej dąży do „unicestwienia w sobie siebie nie tylko jako podmiotu mówiącego w znaczeniu kartezjańskim, ale i jako żywej istoty” (*Revolution*, s. 150). Rozpętane w wierszu moce mogą naruszyć nawet jego integralność cielesną, ponieważ życie poety i jego dzieło są na łasce „rytmu, śmierci i potomności”. I jak gdyby tego nie dosyć, wywrotowa poetyka stanowi ciągle zagrożenie dla porządku społecznego, ponieważ demaskuje jego uniwersalistyczne aspiracje. W opinii społecznej (Kristeva ma przede wszystkim na myśli społeczeństwo „późnokapitalistyczne”) poeta jest kimś w rodzaju „nieznośnego potwora”, jest szykanowany, odrzucany, poniżany (*Revolution*, s. 156). Znalazł się między młotem a kowadłem, kłopotliwe położenie czyni z niego kozła ofiarnego złożonego na ołtarzu Porządku Symbolicznego. Zdaniem Kristewej pisarz awangardowy podejmuje to ryzyko i nawet poddaje się śmierci, aby obalić system represjonujący wszystkie „podmioty mówiące”. W cytowanej pracy badaczka pisze:

W pewnym sensie artysta rodzi się po raz drugi. Zmierza do śmierci, a także do powtórnych narodzin, poprzez jego śmierć i zmartwychwstanie przynajmniej na jakiś czas my wszyscy powracamy do życia [s. 70].

Jako wyznawczynie postmodernizmu Kristeva odrzuca wszelkie przejawy teologii, a jednak jej koncepcja poety awangardowego podsuwa mimowolnie zsekularyzowany obraz nowoczesnego Chrystusa.⁷

⁷ W koncepcji Kristewej także słowo („słowo” i „ciało”) wygląda podejrzanie niczym niemodny Logos, który Derrida z takim wysiłkiem burzył.

Jest on oczywiście podobny do wielu cierpiących kosmiczne męki artystów, którzy zapełniają poematy rosyjskiej i europejskiej awangardy, a Kristeva rozwijając swą teorię buduje wzorcowe biografie tych pisarzy. „Mallarmé — cierpienie ciała”, „Artaud — ból i odrętwienie”, „Majakowski — samobójca”, „Chlebnikow — jednostka zdeintegrowana” (*Revolution*, s. 156; *Ethics*, s. 34) — oto litania poetów przedstawionych jako rytualne ofiary. Powróćmy w tym miejscu do rozważań Kristevej na temat rosyjskiej awangardy i jej heroicznym poetów *par excellence*. W szkicu *The Ethics of Linguistics* badaczka pisze:

Młode państwo sowieckie było zasłoną, która nie pozwoliła dostrzec ani formalistom, ani Żdanowowi, że rytm własnych wierszy prowadzi Majakowskiego do samobójstwa, a glosolalia Chlebnikowa do jego psychicznej dezintegracji [s. 24].

(Nawiasem mówiąc, Andriej Żdanow, architekt stalinowskiej doktryny realizmu socjalistycznego, był odpowiedzialny za usunięcie z literatury sowieckiej „poputczików”, m. in. formalistów. Charakterystyczne, jak prowokacyjnie zestawia Kristeva w zdaniu oba podmioty — w innym miejscu lingwistów orientacji strukturalnej nazywa „strażnikami zniewolenia” — s. 24). Wspominałam wcześniej, że Kristeva, podobnie jak sławieni przez nią artyści awangardowi, jest zatrwajająco niedbała, jeśli idzie o historię. Zarówno w cytowanym fragmencie, jak i w ogóle w całym szkicu państwo sowieckie — nierozdzielnie związane zwłaszcza z losem Majakowskiego — zostało sprowadzone do scenicznej dekoracji, a jego rola w kształtowaniu biografii poetów jest utożsamiana w niechlubnych przypadkach z typową presją wywieraną przez społeczeństwo na poetów. Nieszczęśliwy koniec staje się integralną częścią sztuki awangardowego poety i jego losu. Kristeva nie wini sowieckiego państwa — oczywiście z wyjątkiem późniejszych stalinowskich „odchyleń” — a mit rewolucyjnego pojednania, pokojowej koegzystencji między awangardą polityczną i artystyczną pozostaje nietknięty.

Kristeva z oczywistą radością sławi Rewolucję, która pozornie podtrzymuje ten mit. Przypomina „estetyczne i tym samym polityczne zmagania rosyjskiego społeczeństwa w przededniu rewolucji i w jej pierwszych zwycięskich latach” (*Ethics*, s. 27); futurizm obdarzony

Formaliści, pozorni wyznawcy światopoglądu naukowego, programowo przeciwstawiający się wszelkim formom mistycyzmu, są również winni — by użyć tu sformułowania Szklowskiego — „wskrzeszenia” słowa w rozumieniu chrześcijańskim, słowa obdarzonego duchem i ciałem.

rewolucyjną naturą jest zdolny jej zdaniem „uchwycić i zrozumieć Rewolucję od samego początku” (*Ethics*, s. 32). Niestety, rewolucja, którą uchwycili i zrozumieli futuryści, nie była tą samą rewolucją, której energicznie nadawali kształt Lenin, Trocki i inni. Dobrze znany jest sceptycyzm politycznych rewolucjonistów wobec ich poetyckich partnerów — „czy nie można znaleźć jakichś solidnych antyfuturystów?”, pyta w 1921 roku Lenin w piśmie do szefa państwowego wydawnictwa — toteż nie będę dalej omawiać tego wątku (Holquist, s. 127). Nie podejmę też próby podsumowania wszystkich przeszkód, jakie napotkała awangarda poszukująca swego miejsca w państwie rewolucyjnym. Godny uwagi jest chyba fakt, że już w roku 1905 Lenin sformułował swe poglądy na funkcje sztuki w przyszłym ustroju i nie miało to nic wspólnego z awangardą. Zakładano, że w „wielkim socjaldemokratycznym mechanizmie” sztuka będzie „kołem i śrubą”. Nie byłaby to rola wywrotowa, lecz służebna, rola niewolnika pracującego na potrzeby socjalistycznego państwa. Prognozy te okazały się znacznie bardziej trafne niż założenia futurystów. Ograniczę się tutaj do głównego przedmiotu zainteresowania Kristevej, do języka rewolucji. Chcę zaznaczyć, że wrażenie to można rozumieć w dwojakim sensie, i tak też było pojmowane, chociaż nie wydaje się, żeby Kristeva zdawała sobie z tego sprawę. W pracy *Revolution in Poetic Language* podkreśla jednoznacznie, że polityczna i estetyczna rewolucja idą zawsze ręka w rękę:

Tekst jest działaniem, które można porównać do rewolucji politycznej — wpływa na jednostkę, tak jak rewolucja na społeczeństwo. Historyczne i polityczne doświadczenie XX wieku pokazało, że oba działania nie mogą istnieć bez siebie nawzajem [s. 17].

Nie jestem pewna, jaką historię i politykę miała na myśli Kristeva, w każdym razie współczesna historia Rosji pokazuje coś całkiem odmiennego. Okazuje się, że potrzeby językowe rewolucyjnego państwa i potrzeby rewolucyjnych artystów stanowią nieodzownie odrębne światy i że jeden język z konieczności wyklucza drugi. Pewnym sposobem podsumowania owej walki między dwoma rewolucyjnymi dialektami mogłoby być pytanie: co się dzieje, kiedy *zaum* (język pozarozumowy) natknie się na akronim? Tak jak futuryści państwo sowieckie było biegłe w „językowej twórczości” i za czasów Lenina sypnęły się biurokratyczne skróty i skrótowce — NEP, LEF, REF, WAPP, RAPP, Litfront, Proletkult, Gosizdat — odpowiadające dużo lepiej potrzebom nowego reżimu niż ich futurystyczne odpowiedniki. W roku 1923

w dyskusji na temat „twórczości językowej” jeden z postrewolucyjnych teoretyków, Borys Arwato, został sprowokowany do porównania obu „języków przyszłości”. I w „języku pozarozumowym” i w powstającym systemie sowieckich akronimów — pisze badacz — słowa tnie się na części i ponownie łączy, przy czym cele tych operacji są zupełnie różne.

„Język pozarozumowy” zaciemnia proces rozumienia, jest pogmatwany i w pewnym sensie samowystarczalny, podczas gdy akronim dąży do maksymalnej zrozumiałości i skuteczności przy minimalnym wysiłku.⁸ Przykład podany przez Arwatowa brzmi dość ponuro: „Wyraz «czeka» — pisze badacz — nie należy do języka pozarozumowego, ponieważ ma obiektywnie określone znaczenie, które jest potrzebne do wypełnienia jego prostych, pożytecznych zadań” (s. 85, 224). („Czeka”, *czieriezwyuczajnaja komissija*, stanowiła wcześniejsze wcielenie KGB). Innymi słowy, język pozarozumowy i akronim realizują przeciwstawne cele i można by dowodzić, że futuryści, podążający na językowym polu za swymi zrewolucjonizowanymi kolegami, zaczynają dławić własną pieśń już w roku 1918, kiedy określają się słowem *komfuty*.

Jak zauważa Jakobson w jednej ze swych wczesnych prac: „Zniesienie granicy pomiędzy znaczeniem realnym i figuratywnym jest charakterystyczne dla języka poetyckiego” (*Nowiejszaja russkaja poezija* — s. 50, 67). Jest to także charakterystyczna cecha wypracowanej przez Kristevą teorii języka poetyckiego. W szkicu z roku 1981 Kristeva konstatuje w całkowitej zgodzie z regułami postmodernistycznej logiki: „Świat nie istnieje” (*Psychoanalysis and the Polis*, Reader, s. 313). Innymi słowy, są tylko interpretacje, rozmaite kody, którymi posługujemy się z różnym stopniem powodzenia, aby porządkować doświadczenia własne i cudze. I chociaż usiłuje się nas przekonać, że jest inaczej, każdy język ma charakter figuratywny, a Jakobsonowskie rozróżnienie pomiędzy znaczeniem realnym i figuratywnym staje się nieistotne. Przyjmując ten punkt widzenia, nie możemy krytykować historycznych niedokładności i „białych plam” w wypracowanej przez

⁸ Ta skrótowa nowomowa sowiecka jest w rzeczywistości uderzająco podobna do „sposobu mówienia” w „monoteistycznym społeczeństwie zachodnim”, co Kristeva przy innej okazji potępia „jako logiczną, prostą, pozytywną i [naukową] formę komunikacji, pozbawioną wszelkiej wieloznaczności stylistycznej, rytmicznej i [poetyckiej]” (Reader, s. 151).

Kristevą teorii języka poetyckiego i nie możemy podważyć jej jawnie bezkrytycznej akceptacji mitu dotyczącego historii awangardy. Jeśli jednak odrzucimy stanowisko Kristewej, jeśli będziemy się upierać, że wszystkie interpretacje są wprawdzie sobie równe, ale niektóre z nich równiejsze, bo lepiej wyjaśniają świat i bliższe są dostępnym faktom, wtedy Kristevą można obciążyć odpowiedzialnością za jej historyczne uproszczenia. Osobliwe zestawienia, które w awangardowym tekście poetyckim mogłyby być chwytliwe — Mao i Mallarmé, Sade i Sołżenicyn, rewolucje w poezji i rewolucje, które uśmiercają poezję — stają się sygnałem niepowodzenia teoretycznej rewolucji w języku poetyckim.

przełożyła Grażyna Borkowska

Wykaz cytowanych pozycji:

- G. Apollinaire *Wybór poezji*, opr. J. Kwiatkowski, tłum. różni, Wrocław 1975 (cyt. wiersze w przekładzie Julii Hartwig).
- B. Arwato *Rieczetwoczestwo*, „Lef” nr 2 (1923), s. 79–91.
- V. Barooshian *Russian Cubo-Futurism 1910–1930. A Study in Avant-Gardism*, Mouton, The Hague 1974.
- P. Bürger *Theory of the Avant-Garde*, przekł. ang. M. Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.
- M. Calinescu *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.
- W. Chlebnikow *Sobranije soczinenij*, t. 1–5, red. J. Tynianow, N. Stiepanow, Leningrad 1928–29.
- E. Grosz *Sexual Subversion: Three French Feminists*, Allen and Unwin, Sydney 1989.
- M. Holquist *The Mayakovsky Problem w: Literature and Revolution*, red. J. Ehrmann, Beacon Press, Boston 1967.
- R. Jakobson *Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok pierwyj. Chlebnikow*, Praha 1921.
- R. Jakobson *The Language of Schizophrenia: Hölderlin's Speech and Poetry*, w teżej: *Verbal Arts, Verbal Sign, Verbal Time*, red. K. Pomorska, St. Rudy, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985.
- L. Jakubinski *Otkuda bieriutsa stichi*, w: *Kniznyj ugol: kritika, bibliografija, chronika*, Pietrogard 1921.
- J. Kristeva *La revolution du langage poétique*, Editions du Seuil, Paris 1974.
- J. Kristeva *Phonetics, Phonology and Impulsional Bases*. „Diacritics” Fall [1978], s. 33–37.
- J. Kristeva *The Ethics of Linguistics*, w teżej: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. L. s. Roudiez, Columbia University Press, New York 1980.
- J. Kristeva *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Columbia University Press, New York 1986.
- A. Kruczonych *Dieklaracyja słowa kak takowogo*, jednodniówka (1913).
- M. Kundera *Życie jest gdzie indziej*, przeł. J. Illg, Warszawa 1989.
- V. Markow *Russian Futurism. A History*, University of California Press, Berkeley 1968.

- A. Megill *Prophets of Extermity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, University of California Press, Berkeley 1985.
- M. Nadeau *The History of Surrealism*, przekł. ang. R. Howard, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989.
- F. Nietzsche *Dziela*, przel. W. Berent, K. Drzewiecki, L. Staff, S. Wyrzykowski, Warszawa 1907.
- M. Perloff *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*, University of Chicago Press, Chicago and London 1986.
- R. Poggioli *The Theory of the Avant-Garde*, przekł. ang. G. Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1968.
- B. Rosenthal *A New Word for a New Myth: Nietzsche and Russian Futurism*, w: *Studies in Russian and German* [w druku].
- Ch. Russell *Poets, Prophets and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, Oxford University Press, New York 1985.
- W. Szklowski *O poezji i zaumnom jazykie*, w: *Poetika. Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, Pietrograd 1919.
- W. Szklowski *Woskrieszenije słowa*, jednodniówka (1914), przekł. pol. F. Siedleckiego w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór i oprac. M. R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970.
- J. Tynianow *O Chlebnikowie*, w: tegoż *Archaisty i nowatory*, Priboj 1929, przekł. pol.
- J. Lenarczyka, w: J. Tynianow *Fakt literacki*, wybór E. Korpała-Kirszak, tłum. różni, Warszawa 1978.