

# Wiaczesław W. Iwanow

---

## Struktura wiersza Chlebnikowa "Меня проносят на слоновых..."

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 323-336

---

1969

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.

WIACZESŁAW W. IWANOW

STRUKTURA WIERSZA CHLEBNIKOWA  
„МЕНЯ ПРОНОСЯТ НА СЛОНОВЫХ ...“

Wśród wierszy Chlebnikowa, które N. I. Chardżijew zaliczył do „brulionów i urywków”, zachował się następujący<sup>1</sup>:

I

1. Меня проносят <на> <слоно>вых
2. Носилках — слон девицедымный,
3. Меня все любят — Вишну новый,
4. Сплетя носилок призрак зимний.

II

5. Вы, мышцы слона, не затем ли
6. Повиснули в сказочных ловах,
7. Чтобы ласково лилась на земли,
8. Та падала, ласковый хобот.

III

9. Вы белые призраки с черным,
10. Белее, белее вишенья,
11. Трепещите станом упорным,
12. Гибки, как ночные растения.

---

[Wiacesław Wsiewołodowicz Iwanow (ur. 1929) — dr nauk filologicznych, językoznawca, specjalista w zakresie językoznawstwa porównawczego i ogólnego oraz poetyki. Kierownik sektora strukturalno-typologicznego w Instytucie Słowianoznawstwa AN ZSRR w Moskwie. Autor licznych rozpraw z zakresu językoznawstwa porównawczego i ogólnego, poetyki oraz analizy mitu. Ważniejsze publikacje i prace redakcyjne: *Paŋczatantra*. Wyd. AN ZSRR pod redakcją i ze wstępem W. W. Iwanowa (1958); *Общиневропейская, праславянская и анатолийская языковые системы* (1965); wspólnie z W. N. Torogowem: *Славянские языковые моделирующие семиотические системы древнейшего периода* (1965).

Przekład według wyd.: В. В. Иванов, *Структура стихотворения Хлебникова „Меня проносят на слоновых...“*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. Т. 3. Тарту 1967, s. 156—171. „Ученые Записки Государственного Тартуского Университета”, z. 198.]

<sup>1</sup> Tekst przytaczamy zgodnie z wydaniem (według brulionu autorskiego): В. Хлебников, *Неизданные произведения*. Москва 1940, s. 259. Ze względów praktycznych zwrotki (czterowiersze) oznaczono cyframi rzymskimi, zaś wiersze — arabskimi.

## IV

13. А я, Бодисатва на белом слоне,
14. Как раньше, задумчив и гибок.
15. Увидев то, дева ответ⟨ила⟩ мне
16. Огнем благодарных улыбок.

## V

17. Узнайте, что быть тяжелым слоном
18. Нигде, никогда не бесчестно.
19. И вы, зачарован⟨ны⟩ сном,
20. Сплетайтесь носилками тесно.

## VI

21. Волну клыка как трудно повторить,
22. Как трудно стать ногой широкой.
23. Песен с венками, свирелей завет.
24. Он с нами, на нас, синеокий.

## I

- [1. Przenoszą mnie w słoniowej
2. Lektyce — słoń z dziewic mgławicy,
3. Wszyscy mnie kochają — Wisznu nowy,
4. Splatając zimowe lektyki widmo.

## II

5. Wy, mięśnie słonia, czyż nie po to
6. W baśniowych zawisłyście łowach,
7. Żeby pieszczotą sphywała na ziemię,
8. Tamta opadała, pieszczotliwa trąba słonia.

## III

9. Wy, białe widma z czernią,
10. Bielsze, bielsze od kwiatu wiśni,
11. Drżycie kibicią uporną,
12. Giętkie, jak nocne rośliny.

## IV

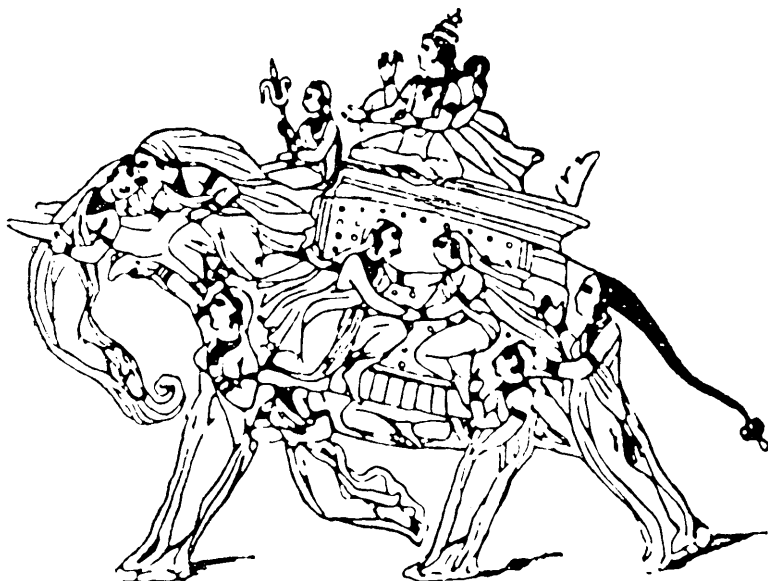
13. А ја, Bodhisattwa на бiałым слониу,
14. Zamyślony i giętki jestem, jak dawniej.
15. Zobaczywszy to, dziewica odparła mi
16. Płomieniem dziękczynnych uśmiechów.

## V

17. Wiedźcie: być słoniem ciężkim
18. Nigdzie i nigdy nie przynosi ujmy.
19. I wy, zaczarowane snem,
20. Ciaśniej się w lektykę splećcie.

## VI

21. Fałę kła jak trudno jest powtórzyć,
22. Jak trudno stać się nogą szeroką.
23. Pieśni z wiankami, fujarek nakaz.
24. On z nami, na nas, niebieskooki.]



Za klucz do zrozumienia zasadniczego obrazu tego utworu powinna posłużyć miniatura indyjska (zob. ryc.), która niewątpliwie zasugerowała taki obraz Chlebnikowowi. Miniatura przedstawia Wisznu, niesionego na słoniu będącym zarazem splotem sylwetek kobiecych. Także i S. M. Eisenstein zwrócił uwagę na dwuplanowość obrazu miniatury indyjskiej — w 24 lata po Chlebnikowowskiej wersji poetyckiej tego plastycznego obrazu (nie wiedząc nic o wierszu Chlebnikowa) reżyser analizował tę miniaturę w pracy poświęconej teorii montażu<sup>2</sup>. Odpowiednie miejsce z jego niedawno wydanego traktatu *Монтаж* zasługuje na przytoczenie bardziej szczegółowe:

„Moment”, który interesuje nas w tej chwili, będzie na linii kształtowania się świadomości tym samym, kiedy uogólnienie, pojęcie, jeszcze niezupełnie potrafiło „uwolnić się” od przedmiotowości pojedynczego przypadku; gdy pojęcie uogólnione, na przykład „noszenie”, nie może się jeszcze odgraniczyć od wyobrażenia „nosiciel” w jego najbardziej powszechnej formie. Właśnie taki wypadek i z tą właśnie czynnością związany został utrwalony w pewnej interesującej, bardzo starej miniaturze hinduskiej <...>. Należy się spodziewać, że uogólniający kontur kompozycyjny okaże się tutaj nie uogólnionym schematem dynamicznym, lecz zachowa w sobie na pół abstrakcyjne elementy wyobrażające. Tak właśnie (i to nader wyraziście) jest na naszej miniaturze. Oglądamy na niej zastęp rajskich dziewcząt przenoszących z miejsca na miejsce boga Wisznu. Ukazane tu są dziewczęta niosące postać siedzącego mężczyzny. A więc czynności zostały oddane absolutnie wiernie. Niemniej autor nie zadowala się tą obrazowością. Pragnie on oddać w całej pełni ideę Wisznu niesionego przez dziewczęta. <...>

Zmierzaliśmy ku temu, by, nie tylko wyobrażenie przedmiotowe [предметное изобра-

<sup>2</sup> O niezależności rozważań Eisensteina od wiersza Chlebnikowa świadczy fakt, że wiersz (napisany prawdopodobnie w roku 1913, por. Хлебников, *op. cit.*, s. 447) opublikowano dopiero w roku 1940 (w wydaniu cytowanym), podczas gdy rękopis Eisensteina powstał w 1937 roku i ogłoszony został dopiero w roku 1964 (również po 27 latach).

жение], lecz również elementy kompozycyjne — w szczególności kontur — wtórowały tej samej treści, ale przekazanej w jak najwyższym stopniu uogólnienia. Uogólnienie wyprowadziliśmy poza zasięg bezpośredniego wyobrażenia — w obręb kompozycyjnego układu wyobrażanego przedmiotu. Podobnie postępuje i nasz Hindus, jednak nie poprzestaje on na tym, co dokonałoby się na późniejszym etapie ewolucji. Ideę tego, że jedni niosą drugiego, transponuje on nie na grę między objętościami, nie na układ mas i nie na rozmieszczenie napięć w konturach czy na wyraziste rozczłonkowanie przestrzeni, wtórując przez to treściom czynności sylwetek. Postępuje on inaczej. Wie, że królewskie przeniesienie wiąże się ze spoczywaniem na słońcu, że podczas uroczystości radżowie hinduscy oraz dostojnicy państwowi przejeżdżają wśród ludu na słońcach. Toteż idea uroczystego przeniesienia jest dla niego nierozzerwalnie związana ze słońcem, to znaczy z tym, kto przenosi radzę podczas uroczystości. A tutaj bóstwo niesie nie słoń, lecz dziewczęta! Cóż więc pozostaje? W jaki sposób połączyć jednocześnie wyobrażenia niosących dziewcząt i „obraz przeniesienia” słońca? Nasz mistrz znajduje rozwiązanie! Proszę się przyjrzeć konturowi utworzonemu z dziewcząt i ich rozwiewających się szat. Te wszystkie figury i szczegóły składają się na kontur, który zbiega się z zarysem, sylwetką... słońca! Ten zdumiewający i jedyny w swoim rodzaju przykład unaocznia, jak uogólnienie wyrasta ze ściśle wyobrażającego porządku oraz jak owo uogólnienie, nawet w tej jeszcze nie wykrystalizowanej formie, obciążone jest funkcją kompozycyjną. W toku naszych rozważań powiedzieliśmy raz nie po prostu przeniesienie, lecz królewskie przeniesienie. Myślę, że zaproponowany przykład można odczytywać na dwa sposoby: jako pierwotny, prosty sens przenośny, czym jest w swojej istocie każdy wyraz, oraz jako charakterystykę metaforyczną. Kontury słońca można więc interpretować jako dążenie do wyrażenia — ponad pokazanym przeniesieniem — jeszcze idei przeniesienia jako takiego. Można też tłumaczyć jako chęć wyrażenia idei królewskiego przeniesienia. Propozycja sprawdza się w obu wypadkach. Wybierając drugi, po prostu jeszcze bardziej poszerzamy horyzont naszych dociekań. Podkreślamy jeszcze, że nasz typ uogólnienia jest uogólnieniem o charakterze artystycznym, tzn. uogólnieniem zabarwionym emocjonalnie i artystycznie. Ten lub inny typ uogólnienia, który przez kompozycję stosujemy do wyobrażenia, nadaje mu taką tonację, jaką pragniemy nadać wyobrażonemu zjawisku <...>. Ideą było przeniesienie. Obrazem — królewskie przeniesienie. Środkiem — „metafora” słońca”<sup>3</sup>.

Ta miniatura indyjska zaskoczyła Eisensteina obecnością w niej owej dwoistości wyobrażenia i obrazu, zarazem nierozdzielnych i rozłączonych, która dla niego samego (począwszy od prac najwcześniejszych) była podstawową zasadą sztuki. Jak Eisenstein mówi w tymże *Montażu*, w latach dwudziestych

bardzo pociągała go ekspozycja podwójna. Przy czym podwójna ekspozycja przedmiotów wyraźnie różniących się rozmiarami. Być może, że były to nie wygasłe jeszcze sympatie do przestrzennej wieloplanowości kubizmu, której przeszczepieniem na grunt filmu były one same do pewnego stopnia. Ale teraz podejrzewam, że było to raczej oczarowanie (choć w mglistej jeszcze formie) tą wielo- i dwuplanowością, którą określa się obecnie już nie jako grę trickową, lecz jako głębokie ujęcie tych dwóch planów nierozzerwalnie połączonych, w których występuje wszelkie zjawisko, stanowiąc wyobrażenie samego zjawiska, poprzez które z kolei, jak gdyby w podwójnej ekspozycji, prześwieca uogólnienie jego treści<sup>4</sup>.

Jako przykład Eisenstein przytacza podwójną ekspozycję harmonii na tle pej-

<sup>3</sup> С. М. Эйзенштейн, *Монтаж*. В: *Избранные произведения*. Т. 2. Москва 1964, s. 353—354. Reprodukowana tu miniatura znajduje się tamże na s. 354, rys. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 455—456.

zażu w swoim wczesnym filmie *Strajk*, gdzie abstrakcyjność zbliżenia przeradzała się w „abstrakcyjność samej harmonii: jej obraz fotograficzny został sprowadzony do wachlarza zbiegających się i rozchodzących jasnych smug”<sup>5</sup>. Zbieżność zasad budowy tego kadru z „przestrzenną wieloplanowością kubizmu” można potwierdzić przez bezpośrednie porównanie z tymi obrazami Picassa, Braque’a i Juana Grisa (jednego z najbardziej ulubionych malarzy Eisensteina), gdzie kompozycja zawiera instrumenty muzyczne rozłożone na płaszczyźnie. Nie ulega chyba wątpliwości, że miniatura indyjska, o której pisał Eisenstein w *Montażu*, przyciągnęła go (podobnie jak wcześniej Chlebnikowa) właśnie tą wieloplanowością.

Już sam fakt zainteresowania się artystów pierwszych dziesięcioleci naszego wieku tradycjami leżącymi poza kręgiem klasycznej plastyki europejskiej tłumaczy się wewnętrznym pokrewieństwem tych tradycji z kierunkami najnowszymi<sup>6</sup> (jako najbardziej jaskrawy przykład można wskazać znaczenie wystawy rzeźby murzyńskiej dla twórczego rozwoju Picassa i Modiglianiego). Jak pisał tenże Eisenstein w swoich notatkach autobiograficznych:

rażący brak wykończenia w plastyce meksykańskiej, szkicowość naczyń peruwiańskich, naruszenie proporcji w plastyce murzyńskiej — oto co przypadło do gustu memu pokoleniu<sup>7</sup>.

Był to czas, kiedy nieoczekiwanie rozszerzyły się ramy kultury europejskiej, jakkolwiek na razie tylko dla znawców sztuki, historii religii, etnografii porównawczej, co tak trafnie uchwycił Chlebnikow w wierszach:

Туда, туда, где Изанаги  
 Читала Моногатори Перуну,  
 А Эрот сел на колени Шангти  
 И седой хохол на лысой голове  
 Бога походит на снег,  
 Где Амур целует Маа-Эму,  
 А Тиэн беседует с Индрой,  
 Где Юнона с Чинтекуатлем  
 Смотрет Кореджио  
 И восхищены Мурильо,  
 Где Ункулункулу и Тор

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 456. [Wspomniany tu kadru z filmu *Strajk* reprodukuje J. Płazewski w książce: *Język filmu*. Warszawa 1961, ilustracja 48, między stronicami 128 i 129 (przyp. tłum.).]

<sup>6</sup> N. I. Chardżijewowi autor zawdzięcza informację, że również w gronie bliskich znajomych Chlebnikowa byli malarze reprezentujący najnowsze kierunki, których pasjonowały tradycje wschodnie, między innymi indyjskie. Poprzez któregoś z nich Chlebnikow musiał zapoznać się z reprodukowaną miniaturą. O stosunku współczesnego Chlebnikowowi malarstwa i sztuki słowa zob. Хлебников, *op. cit.*, s. 334 i 460 (tamże na s. 297 rysunek Chlebnikowa, gdzie pewne motywy korespondują z omawianym utworem). — V. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkeley and Los Angeles 1962, s. 7—8, 47, 107. — Ю. Н. Тынянов, *О Хлебникове*. В: *Проблема стихотворного языка. Статьи*. Москва 1965, s. 286.

<sup>7</sup> Эйзенштейн, *Избранные произведения*, т. 1, s. 512.

Играют мирно в шашки,  
Облокотесь на руку,  
И Хоккусаем восхищена  
Астарта — туда, туда!<sup>8</sup>

[Pospieszmy tam, tam, gdzie Idzanagi  
Czytała Monogatari Perunowi,  
A Eros siadł na kolana Szang-Ti  
I siwy chochoł na łysej głowie  
Boga do śniegu jest podobny;  
Gdzie Amor całuje Maa-Emu,  
A Tien gwarzy sobie z Indrą;  
Gdzie Junona z Czintekuatlem  
Podziwiają Correggia  
I w zachwytych wprawia Murillo;  
Gdzie Unkulunkulu z Torem  
Zgodnie grają w warcaby,  
Wsparli się na łokciach,  
I Hokusaiem jest zachwycona  
Astarte — tam, tam pośpieszmy!]

Posługiwanie się obrazami wywodzącymi się z tradycji indyjskiej wespół z europejskimi cechuje też *Ziemię jałową* T. S. Eliota (zwłaszcza jej trzecią i piątą część), tam w przypisach do tekstu autor podkreśla rolę antropologii porównawczej (a w szczególności *Złotej gałęzi* Frazera) nie tylko dla tego poematu, lecz dla całego swego pokolenia<sup>9</sup>. Paul Valéry, podkreślając wagę pozaeuropejskich tradycji kulturowych dla Europy, dostrzegał w ich przyswojeniu jeden z istotniejszych problemów przyszłości<sup>10</sup>. Wśród wielkich poetów europejskich pierwszej połowy stulecia, którzy wcześniej docenili znaczenie pozaeuropejskich tradycji kulturowych, Chlebnikowowi należy się szczególne miejsce. Szerokie rozumienie nauki i sztuki naszych czasów pozwoliło mu wyprzedzić tę ocenę wkładu myśli indyjskiej do światowych zasobów idei, która coraz częściej pojawia się teraz w pracach przyrodniczych i filozoficznych (wystarczy, że przypomnę choćby zakończenie książki Schroedingera *Co to jest życie?*, korespondujące z notatką Lwa Tołstoja o karmie oraz nie-

<sup>8</sup> В. Хлебников, *Ладомир*. W: *Собрание произведений*. Т. 1. Ленинград 1928, s. 193. Pokrewne obrazy poetyckie powstałe wskutek połączenia wschodnich i zachodnich tradycji mitologicznych spotykamy u wczesnego Hikmeta (z Chlebnikowa warto jeszcze wymienić — prócz innych wierszy przytaczanych w tekście — poemat *Шаман и Венера*, znajdujący się w tymże tomie). Kontynuując analogie z Eisensteinem przypomnieć wypada sekwencję montażową *Bogowie* z filmu *Październik*.

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *Collected Poems. 1909—1935*. London 1954, s. 78. Wartości tego wczesnego świadectwa autorskiego nie pomniejszają ironiczne uwagi samego Eliota pod adresem tych przypisów: T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*. New York 1965, s. 121.

<sup>10</sup> P. Valéry, *Introduction à un dialogue sur l'art*. W zbiorze: *Paul Valéry vivant*. Marseille 1946, s. 278—279. „Cahiers du Sud”. — Dla porównania poglądów Valéry'ego i T. S. Eliota na Europę szczególnie ważny jest esej: T. S. Eliot, *Leçon de Valéry*. W zbiorze: *ju.*, s. 76—78.

dawno wydaną pracę Wiernadskiego<sup>11</sup>). Temat Azji znajdujemy na przykład w takich wierszach Chlebnikowa, jak *Азия*<sup>12</sup>, *О Азия тобой себя я мучу*<sup>13</sup>, w jego *Письме двум японцам*<sup>14</sup>, które swoiście kontynuował w deklaracji skierowanej w 1918 roku do ciemieżonych narodów Azji<sup>15</sup>. Chlebnikow jeden z pierwszych na początku wieku zrozumiał, że obrazy malarzy krajów azjatyckich oraz symbole wielkich religii azjatyckich wkraczają do sztuki europejskiej jako zapowiedź przyszłych kataklizmów historycznych.

W 1913 roku w notatce *О расширении пределов русской словесности* pisał Chlebnikow, że dla literaturoznawstwa rosyjskiego Indie są „jakimś ogrodem obiecany”<sup>16</sup>, a w roku 1918 marzył o czasach, kiedy to „zbadana literatura hinduska będzie przypominać, że Astrachań — to okno do Indii”<sup>17</sup>; por.: „Сквозь русских в Индию, в окно” (*Хаджи-Тархан*).

Jedną z realizacji tych marzeń było pojawienie się bohatera — gościa z Indii<sup>18</sup> — w utworze prozą *Есир* oraz podany w nim opis podróży Istomy po Indiach — kraju „poszukiwań Prawdy”<sup>19</sup>. Podobny temat brzmi w wierszu *Дети Выдры*, gdzie „syn Wydry rozmyśla o Indiach nad Wołgą”<sup>20</sup>. „Córy Indii słodkosłowych” pojawiają

<sup>11</sup> В. И. Вернадский, *Химическое строение биосферы Земли и ее окружения*. Москва 1965, s. 339 i 276.

<sup>12</sup> В. Хлебников, *Собрание произведений*. Т. 3. Ленинград 1931, s. 122 [zob. przekład polski: W. Chlebnikow, *Poezje*. Warszawa 1963, s. 125.]

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 123.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Т. 5. Ленинград 1933, s. 134.

<sup>15</sup> O tej deklaracji zob. Хлебников, *Неизданные произведения*, s. 465. O językowych poszukiwaniach poety wynikających z jego zainteresowań Azją zob. В. Гофман, *Языковое новаторство Хлебникова*. W: *Язык литературы*. Ленинград 1936, s. 194—195 (o Chlebnikowie i Wschodzie w związku z wierszem *Труба Гул-Муллы* por. Тынянов, *op. cit.*, s. 297—298). Część faktów przytaczanych tutaj uszła uwagi autorów artykułu, który ukazał się po oddaniu niniejszej pracy do druku: Ю. М. Лошиц, В. Н. Турбин, *Тема Востока в творчестве Хлебникова*. „Народы Азии и Африки” 1966, nr 4. Artykuł ten, zupełnie nie ogarniający materiału, przeładowany jest domysłami nie potwierdzonymi przez wypowiedzi samego Chlebnikowa: tak np. „zniknięcie w nurcie historii”, o którym autorzy piszą na s. 148, całkiem inaczej ujmuje Chlebnikow w *Пісні іранської [Иранская песнь]*: „И когда знамена оптом Пронесет толпа, ликуя, Я проснуся, в землю втопан, Пыльным черепом тоскуя” — Хлебников, *Собрание произведений*, т. 3, s. 130 (przypis korygujący). [„А gdy tłum sztандары wszystkie Przeniesie triumfujący, Wstane, wdeptany buciskiem, Czerepem prochu tęskniący” — Chlebnikow, *Poezje*, s. 128—129.]

<sup>16</sup> Хлебников, *Неизданные произведения*, s. 341.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 351. Równoległe miejsce z poematu *Хаджи-Тархан* zob. В. Хлебников, *Стихотворения и поэмы*. Wyd. 3. Ленинград 1960, s. 225. „Библиотека Поэта. Малая серия”. — Марков, *op. cit.*, s. 111.

<sup>18</sup> В. Хлебников, *Собрание произведений*. Т. 4. Ленинград 1930, s. 89—90.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 104. Do *Ziemi jałowej* T. S. Eliota upodabnia *Jesira* wtrącona do tekstu formuła indyjska. Z tego punktu widzenia (i z wielu innych) prawzorem dla *Jesira* mogła być *Wуправа за три морза* Nikitina, której tekst zawiera liczne zwroty przejęte z języków Wschodu; o tym zob. Н. С. Трубецкой, „Хождение за три моря” *Афанасия Никитина как литературный памятник*. W: *Three Philological Studies*. „Michigan Slavic Materials” (Ann Arbor) 1963, nr 3, s. 34—35.

<sup>20</sup> В. Хлебников, *Собрание произведений*. Т. 2. Ленинград 1930, s. 148.



się również w innych wierszach tychże lat<sup>21</sup>. Z czasem powstania utworu *Дему Выдры* łączy się list z datą 1912 r., w którym stawia się zadanie: „dokonać spaceru po Indiach, gdzie ludzie i bóstwa żyją pospołu”<sup>22</sup>. Wiersz przytoczony na początku artykułu powstał około roku 1913 i może być rozpatrywany jako początek tej drogi do Indii.

W wierszu tym są „pospołu ludzie i bóstwa”: dziewice niosą wcielenie Wisznu, z którym autor utożsamia sam siebie. Wisznu (wspominany też w innych dziełach Chlebnikowa, na przykład w utworze *Еcup*) prawdopodobnie mógł zwrócić uwagę poety przede wszystkim ze względu na wielość swoich wcieleń. Mamy na to inne jeszcze potwierdzenie: w wierszu 13 jako obraz tożsamy z Wisznu występuje Bodhisattwa, tu niewątpliwie awatar bóstwa. Utożsamienie samego autora z Wisznu („Wisznu nowy”, w. 3) i z Bodhisattwą („A ja, Bodhisattwa”, w. 13) pozostaje w całkowitej zgodzie z indyjskim pojmowaniem wcieleń Wisznu:

Teoria awatarów lub wcieleń Wiszu jest szczególnie znacząca. Dla mitologii jest to wyobrażenie podstawowe. Wielcy ludzie Indii bardzo często rozpatrywani byli w przeszłości jako awatary bóstwa; również i dzisiaj ta tendencja daje się niekiedy zauważyć<sup>23</sup>.

Jednak nie można chyba rozpatrywać utożsamienia Wisznu, Bodhisattwy i autora wiersza tylko w związku z takimi autobiograficznymi wypowiedziami Chlebnikowa, jak: „W roku 1913 byłem nazwany wielkim geniuszem współczesności, i zachowałem to miano po dziś dzień”<sup>24</sup>. Pomimo wagi takiego wyznania (i innych analogicznych) dla wyjaśnienia psychologicznych pobudek wiersza z datą 1913 r. zbadanie samego tekstu pozwala na zaproponowanie również innej jego interpretacji.

W utworze Wisznu (lub Bodhisattwa), utożsamiony z autorem wiersza, przedstawiany jest jako przedmiot czci i miłości niosących go dziewice („Меня все лю-

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 205 [por. przekład polski: „Ani kruche cienie Japonii, Ni wy, córki Indii słodkowców” — Chlebnikow, *Poezje*, s. 83].

<sup>22</sup> Хлебников, *Собрание произведений*, t. 5, s. 298. Na temat daty tego listu zob. Хлебников, *Неизданные произведения*, s. 462.

<sup>23</sup> L. Renou, *Religions of Ancient India*. London 1953, s. 65. — Na temat tantrycznej (siaktycznej) legendy o Bodhisattwie, który widzi Wisznu w postaci Buddy, zob. Л. Я. Штернберг, *Первобытная религия в свете этнографии*. Ленинград 1936, s. 162—163. O zainteresowaniu Chlebnikowa hinduskimi teoriami wcieleń w ich powiązaniu z buddyzmem świadczy dialog prozatorski *Колесо рождений*, gdzie Starzec mówi: „Brahmińska mądrość, Bh(aga)wata-Purana umieszcza narodziny Buddy swego podania — wiesz przecież, że było ich kilka — w roku 1101 przed Chr. Z tym określeniem zgadza się cały świat buddyzmu mongolskiego” (wyraz „Purana” Chlebnikow opatrzył odnośnikiem: „(В. А.) Кожевников, »Буддизм« (т. I, Петербург 1916) s. 278”; cytuję ten tekst Chlebnikowa według maszynopisu znajdującego się w archiwum W. Iwanowa — „Колесо рождений. Разговор” — „Неизданный Хлебников. Вып. XXX. Собрал А. Кручных”. Москва 1935.) Jeśli chodzi o samego Chlebnikowa, reinkarnacja dusz występuje w poemacie *Олег Трунов* (1916), „Я верю, Пушкина скитается Его душа в чудесный час...” (Хлебников, *Собрание произведений*, t. 5, s. 48).

<sup>24</sup> Хлебников, *Неизданные произведения*, s. 352.

бят”, w. 4; „Дева ответила мне огнем благодарных улыбок”, w. 15–16; charakterystyczny powtarzający się epitet „ласково”, „ласковый” w zwrotce II. Możliwość zinterpretowania tu miłości nie tylko jako abstrakcyjnej adoracji bóstwa, lecz również jako namiętności miłosnej, pozostaje w zgodzie z osobliwościami ekstatycznego kultu Wisznu. Tak więc ostatni wers (24), którego epitet zamykający odnosi się do autora („синеокий”), można tłumaczyć także jako okrzyk miłosnego zachwytu. Z punktu widzenia interpretacji psychoanalitycznej komentarz taki będzie niewątpliwy. Ale równoczesna interpretacja obrzędowa prowadząca poza ramy rytuału indyjskiego przedstawionego na miniaturze podana jest w wersie poprzedzającym (23): „Песен с венками, свирелей завет”. Taka znaczeniowa dwuplanowość wiersza, odnoszącego się zarazem i do poety, i do Wisznu (Bodhisattwy), wtóruje podkreślanej wyżej dwuplanowości miniatury.

Wiersz dzieli się na dwie części, z których jedna (składająca się z pierwszych trzech zwrotek) formalnie charakteryzuje się rymami żeńskimi (daktyliczną końcówką formy gramatycznej „растения” na końcu wersu 12 należy uznać za czysto ortograficzną cechę tekstu brudnopisowego; z całą pewnością można zaproponować odczytanie „растенья”). Druga część tekstu (zwrotki IV–VI) formalnie charakteryzuje się rymami męskimi wszystkich wierszy nieparzystych. W zwrotkach IV i V wyrazem rymowanym w pierwszych wersach (13 i 17) jest „слон” — wyraz kluczowy („wyraz-temat”) całego wiersza (w różnych przypadkach — „слоне”, „слоном”), wówczas jak w zwrotce I (w. 1) wyrazem rymowanym (tworzącym rym żeński) jest przymiotnik pochodny od tegoż wyrazu: „слоновых”. Dokładny rym fonetyczny do formy „слоновых” (w. 1) zawiera też zwrotka II (w. 6) w rymie „ловах”, podówczas, jak w odpowiednich rymach „новый” (w. 3) i „хобот” (w. 8), powtarzają się zaledwie poszczególne fonemy (*o* akcentowane we wszystkich wypadkach) oraz poszczególne cechy dyferencyjne (wargowość, por. *b* w „хобот” i *w* w „слоновых”), przy czym nieraz w kolejności odwróconej (por. *ch* na początku słowa „хобот” oraz na końcu w „слоновых”). Te cztery rymy żeńskie zapewniają spójność pierwszym dwóm zwrotkom pierwszej części, podobnie jak rymy męskie, utworzone z różnych form deklinacyjnych wyrazu kluczowego „слон”, wiążą w jedną całość dwie zwrotki części drugiej.

Pierwsza zwrotka stanowi w tekście czterowiersz napisany prawidłowym jambem czterostopowym z upustkami akcentu metrycznego tylko na trzeciej sylabie parzystej (w 1 w. oraz przypuszczalnie w 2 w., gdzie jednak złożony wyraz „девицедымный” może mieć osłabiony drugi akcent w miejscu przypadającym na trzecią sylabę parzystą). Inaczej mówiąc, rytm tego czterowiersza odpowiada najprostszemu wymogom zwykłego „klasycznego” (postpuszkinowskiego) jambu. Rytmiczną prostotę kompozycji równoważy skrajnie skomplikowana budowa syntaktyczna. W obu zdaniach tworzących ten czterowiersz podmiot nie jest wyrażony w sposób jawny: pierwsze jest bezosobowe („меня проносят”), z kolei drugie zawiera podmiot zaimkowy „все”, którego abstrakcyjny charakter pozwala stwierdzić tylko istnienie kwantora powszechności. Podmiot realny — słoń, utworzony ze spłotu

sylwetek kobiecych („слон девицедымный”) — włączony został do pierwszego zdania tylko za pośrednictwem niedopasowanej apozycji do drugiego kluczowego słowa — „носилки” (wyróżnionego przerzutnią) — gdzie sama kolejność *n-s-l* zaszyfruje metodą anagramu<sup>25</sup> podstawowe spółgłoskowe fonemy pierwszego słowa kluczowego „слон”. W pierwszych dwóch wersach tekstu te fonemy spółgłoskowe powtarzają się kilkakrotnie: „проносят на слоновых носилках — слон ...”, podczas gdy fonem samogłoskowy tegoż wyrazu kluczowego powtarza się w czterech wspomnianych wyżej rymach żeńskich. Za pomocą takiej samej nieodmiennej apozycji do przedmiotu „меня” wprowadza się również obraz niesionego bóstwa (w. 3); wyodrębnione połączenia rzeczownika z członem określającym: „слон девицедымный” i „Вишну новый”, symetrycznie rozgrywają tkankę obu zdań (co podkreśla współbrzmienie: „дев-й-цедымный” — „В-й-шну”). Symetrię struktur tych zdań wzmacnia nadto paralelizm początków wersów: „Меня проносят — меня все любят”, w wierszach nieparzystych oraz powtórzenie kluczowego wyrazu „носилки” w wierszach parzystych. Wrażenie niespójności syntaktycznej w pierwszym zdaniu wzmacnia przerzutnia, uwydatniająca formę „носилах”, z kolei w drugim zdaniu dzięki wtrąconej niedopasowanej apozycji „Вишну новый” wyodrębnia się wyrażenie imiesłowowe „Сплетя нос-й-лок пр-й-зрак з-й-мний”<sup>26</sup> (o powtarzającym się akcentowanym *i* w trzech ostatnich słowach, odpowiadającym akcentowanemu *i* w słowie „В-й-шну”). Taka mozaika struktury składniowej oraz ukrycie podmiotu sprawiają, że natura owego słonia czy tej lektyki, którym są poświęcone dwie kolejne zwrotki, pozostaje niejasna.

Zwrotki II i III to symetrycznie zbudowana apostrofa autora (identyfikującego się z Wisznu w zwrotce I), skierowana do niosących go dziewcząt. Każda z tych zwrotek zaczyna się od zaimka osobowego *wy* przeciwstawionego biernikowi zaimka *ja* w pierwszym i trzecim wierszu zwrotki I oraz mianownikowi zaimka *ja* na początku zwrotki IV (i zarazem drugiej części utworu). Apozycja do tego zaimka wprowadza metaforę: dziewice jako „mięśnie słonia” (w. 5); „сказочные ловы” odwołują się do polowania na słonie oraz obrazu miłości jako łowów. Połączenie rzeczownika w mianowniku i rzeczownika w dopełniaczu — „мышцы слона” —

<sup>25</sup> Termin de Saussure'a: *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. „Mercure de France” 1964, février. Pokazany przez de Saussure'a (*ibidem*, s. 251) „poetycko-gramatyczny” chwyt odmiany imienia kluczowego w starohinduskich (wedycznych) hymnach podobny jest do analogicznego potraktowania różnych form deklinacyjnych wyrazu „słoń” w analizowanym wierszu.

<sup>26</sup> Ta właściwość danego wiersza może posłużyć za jeszcze jedno potwierdzenie myśli o wyodrębnianiu imiesłowów odczasownikowych, będących w poezji Chlebnikowa ekwiwalentami form osobowych; jeszcze w latach dwudziestych zwrócił na to uwagę R. O. Jakobson w stosunku do Chlebnikowa (*Новейшая русская поэзия. Набросок первый: В. Хлебников*. Praga 1921, s. 36—37); a B. M. Eichenbaum w stosunku do Achmatowej (*Анна Ахматова. Опыт анализа*. Петербург 1923, s. 50 i 57); por. znany przykład z Chlebnikowa: „Вы здесь что делаёте?” Analogią typologiczną będzie niezależność imiesłowów odczasownikowych w tekstach staroruskich, o czym mówił jeszcze A. A. Potiebnia (*Из записок по русской грамматике*. Т. 1—2. Москва 1958, s. 221—222), a co pozwala określić tę tendencję jako archaizację.

to funkcjonalny odpowiednik takich samych dwuwyrzowych połączeń — „Вишну новый” i „слон девицедымный” — w pierwszym czterowierszu, ale dla zwrotek II i III charakterystyczna jest kategoria liczby mnogiej, w przeciwieństwie do typowej dla zwrotki pierwszej liczby pojedynczej (liczbę mnogą słowa „носилки” łatwo można uznać za pojedynczą, ponieważ jest to *plurale tantum*, a także dzięki usytuowaniu „носилок” wśród rzeczowników w liczbie pojedynczej — „слон” i „призрак”). Liczba mnoga, wyróżniająca wszystkie formy imienne i czasownikowe (prócz kluczowego słowa „слон”) w wierszach 5–6, zostaje zastąpiona liczbą pojedynczą dopiero w wierszach 7–8, przy osobnym opisie szczegółów całego zbiorowiska dziewic. Tu znów występuje charakterystyczne zatarcie podmiotu, pominiętego w wierszu 7 („Чтобы ласково лилась на земли” — nie powiedziane kto; chodzi o tę dziewicę, która dotyka ziemi; zaszyfrowanie zwiększa się wskutek metaforycznego użycia czasownika „литься”), a oznaczonego w wierszu 8 zaledwie zaimkiem wskazującym („та”) w połączeniu ze zwrotem nominalnym („ласковый хобот”) tego samego typu, co i „слон девицедымный, „Вишну новый” (por. „мышцы слона”) w wierszach poprzedzających. Dwuplanowość całego obrazu polega na tym, że wskazana konstrukcja nominalna zawierająca formy rodzaju męskiego występuje jako apozycja do zaimka formy rodzaju żeńskiego „та”; to wszystko tłumaczy się też dwojaką sytuacją dziewicy, o której tu mowa: w całej procesji jej przypadło w udziale być opadającą, ale nie dotykającą ziemi trąbą słońia. Jednolitość brzmieniową całej zwrotki II osiąga się przez powtarzanie fonemu *l* po dwakroć w każdym wersie prócz wersu 7, gdzie spotykamy go 4 razy (w tym 2 razy na początku sąsiadujących słów: „ласково лилась”); tu zwraca uwagę fakt, że *l* jest jednym z fonemów składowych wyrazu kluczowego „слон”<sup>27</sup> (por. w 6 w. formę „повиснули” o charakterystycznym doborze fonemów *s-n-l*; chyba ze względu na nie — jak również z powodu metryki — znalazła się tu forma czasownika z przyrostkiem *nu*: „повиснули” zamiast „повисли”). Ponadto połączenie tego fonemu z samogłoskami jednego typu tworzy specjalną strukturę warstwy brzmieniowej: szczególnie w parach „лилась — зéмли” (w. 7) i „падала — ласковый” (w. 8), tym bardziej że decydujące znaczenie fonemu spółgłoskowego wynika z nie akcentowanej samogłoski w „зéмли” i „падала”. Wers 7, stanowiący przejście od spojrzenia na ogół dziewic do przedstawienia oddzielnych postaci — szczegółów obrazu, wyróżnia nie tylko jego ukształtowanie fonetyczne (liczba powtarzających się *l* dwa razy przewyższa powtarzanie się *l* w innych wierszach), lecz również ukształtowanie rytmu: zamiast trzystopowego amfibrachu — cechującego wszystkie wiersze zwrotek II i III prócz właśnie wiersza 7 — mamy tu trzystopowy anapest (inaczej

<sup>27</sup> Podczas dyskusji nad referatem autora na temat tego wiersza na posiedzeniu Pracowni Typologii Strukturalnej Języków Słowiańskich Instytutu Słowianoznawstwa AN ZSRR, poświęconemu osiemdziesięcioleciu Chlebnikowa (w listopadzie 1965 r.), W. N. Toporow zaznaczył, że użycie *l* w tej zwrotce może być rozpatrywane w związku z semantyzacją tego właśnie fonemu w utworach Chlebnikowa (por. także semantykę formy „падала” zgodną ze znaczeniem *l* według koncepcji Chlebnikowa).

mówiąc, wprowadzenie na początku wersu dodatkowej sylaby nie akcentowanej, ale z lekkim obciążeniem dzięki samodzielności słowa „чтобы”). Obciążenia pierwszej sylaby nie akcentowanej w zwrotce II w wierszach amfibrachicznych pojawiają się tylko na początku („Вы”) i na końcu („Та”) zwrotki — w obu wypadkach akcent dodatkowy przypada na zaimek.

Jednakowy rytm zwrotek II i III oraz jednakowa syntaktyczna i rytmiczna rola zaimka *wy* na początku każdej z tych zwrotek podkreślają symetrię ich budowy. Za pośrednictwem apozycji-apostrofy, analogicznej do konstrukcji „мышцы слова” w wierszu 5, wprowadzona zostaje kolorystyczna charakterystyka dziewic w wierszu 9 — „белые призраки с черным” — trafnie oddająca barwy miniatury. Wers 9 koresponduje z wersem 4 nie tylko dzięki powtórzeniu słowa „призрак” (z charakterystyczną gramatyczną transformacją formy liczby pojedynczej w I zwrotce w formę liczby mnogiej w zwrotce III), ale też dzięki epitetom kolorystycznym, dlatego że epitet „зимний” w 4 wierszu (powtarza on fonemy *z* i *i* charakterystyczne dla wyrazu „призрак” określanego przymiotnikiem „зимний”) powinien być rozumiany jako „śnieżnobiały”. Następne porównanie do białego kwiatu wiśni w 10 w. mówi, być może, o naturalnym dla Chlebnikowa związku miniatury indyjskiej i pejzaży japońskich, na których tak często spotyka się obraz wiśni (por. zwrot „Ани круче тени Японии, Ни вы, цыры Индии сладкословых” z wiersza Chlebnikowa, gdzie wypowiedź skierowana do córek Indii przypomina pod względem struktury składniowej i rytmicznej omawiane strofy). Dwojakie rozumienie całego obrazu — jako procesji rytualnej i jako miłosnego niesienia Wisznu przez dziewice — szczególnie dobitnie występuje w wersach 11–12, w których epitety „упорный” (gdzie, może być, została ożywiona forma wewnętrzna słowa, ponieważ dziewice stanowią podporę [упор] dla Wisznu) i „ночной” lepiej odpowiadają drugiej interpretacji (ale prócz tego „ночной” może być też kolorystycznym odpowiednikiem epitetu „черный” w pierwszym wersie tejże zwrotki). Zwrotkę III charakteryzuje większa jednolitość organizacji syntaktycznej niż dwie poprzednie; znamienne między innymi jest to, że konstrukcja nominalna „ночные растения” została wprowadzona nie jako apozycja, podobnie do analogicznych konstrukcji w zwrotkach wcześniejszych, lecz przy pomocy porównania (z „jak”). W ten sposób zwrotka III upodabnia się do strof następnych.

Przejście od pierwszej części wiersza do drugiej cechuje nie tylko ukazana wyżej zmiana rymowania, ale i zmiany rytmu — od amfibrachu trzystopowego przechodzimy do kombinowanego cztero- i trzystopowego (por. cytowane wyżej *Ну вы сладкозвучные Индии дочери*). Tu po raz pierwszy (na początku IV zwrotki) pojawia się mianownik zaimka I osoby (w I zwrotce występował on tylko w bierniku, zaś w dwóch dalszych był nieobecny) w połączeniu z rozbudowaną przydawką „Бодисатва на белом слоне” (por. wyżej „Вишну новый”). Kontynuację wobec zwrotki poprzedzającej osiąga się przez powtórzenie epitetów „белый” i „гибкий” (w zwrotce IV określa on nie dziewice, jak w zwrotce III, tylko niesionego przez nie Boga-autora). Przeciwwstawienie wszystkich drżących dziewic i przenoszonego

przez nie zamysłonego boga zastępuje w w. 15–16 odpowiedź jednej z dziewic skierowana do Boga-autora, wyraźnie kolidująca z obrazem przedstawionym na miniaturze (Wisnu ukazany na miniaturze nie może dostrzec uśmiechów niosących go dziewcząt, a one również jego nie widzą) i ponownie przypominająca o możliwości zinterpretowania całego obrazu jako sceny miłosnej. Ale w zwrotce V autor znów zwraca się do wszystkich niosących go dziewic, zachęcając je do wyobrażania słonia (przy czym dwuplanowość dziewcząt, splatających się w lektykę, i słonia-lektyki podkreślona jest wyrazem „бесчестно”, odnoszącym się do tej dwuplanowości). Rytm tej zwrotki nie jest zupełnie jasny, ponieważ w razie zamiany hipotetycznego epitetu „тяжелым” jakimkolwiek czterosylabowym przymiotnikiem wers 17 można by było zinterpretować jako czterostopowy amfibrach (który mamy w odpowiednich nieparzystych wierszach poprzedniej zwrotki). W pozostałych wierszach zwrotki V występuje ten sam trzystopowy amfibrach, co w zwrotce II i III oraz parzystych wersach zwrotki IV; tenże rytm pojawia się w końcu zwrotki zamykającej tekst (VI). Budowa syntaktyczna zwrotki V przypomina częściowo strukturę zwrotek II i III, podobnych do niej od strony rytmicznej. Ale zaimek osobowy *вы* w zwrotce V nie rozpoczyna jej, lecz przeciwnie — zajmuje miejsce pierwszej sylaby akcentowanej w trzecim wersie tej zwrotki, podczas gdy w pierwszych dwóch figuruje tylko czasownik w formie 2 osoby liczby mnogiej, bez odpowiedniego zaimka lub rzeczownika. Ponadto, jeśli w zwrotkach II i III po zaimku *вы* następowała apozycja — rzeczownik z członem określającym („мышцы слона”, „белые призраки с черным”) — to w zwrotce V po tymże zaimku następuje wyodrębniony człon określający, który łączy obraz pochodzenia mitologicznego z obrazem sceny miłosnej — „И вы зачарованны сном”. Przypomnienie słonia oraz zwrot „сплетайтесь носилками” w 20 w. (przy „сплетя носилок” w 4 w.) nawiązują do zwrotki I, niemniej jednak zwrotka V zawiera uogólnienie, wyprowadzające poza ramy jedno-razowego przeniesienia — „быть ... слоном Нигде, никогда не бесчестно”.

Zwrotka końcowa (VI) łączy oba metry wiersza — jamb, który mamy w pierwszej zwrotce, i (w wielu wypadkach izosylabiczny z jambem) amfibrach, który występuje w pozostałych zwrotkach<sup>28</sup>. Zwrotkę VI rozpoczyna taki sam opis szczegółów obrazu słonia, jak ten, który analizowaliśmy wyżej w zwrotce II. Jeżeli tam postać niewiasty dotykającej niemal ziemi podana została tylko metaforycznie („ласково лилась на землю”), to w zwrotce VI mówi się o tym całkiem wyraźnie: „Как трудно стать ногой широкой”<sup>29</sup>. I odwrotnie, sylwetka kobiety przedsta-

<sup>28</sup> Równolegle można się powołać na kilkakrotnie wspomniane Chlebnikowowskie *Ну хрупкие тени Японии* oraz łączenie tychże metrów u Majakowskiego (*Человек, Про это*) — z tą różnicą, że u Majakowskiego te metry zmieniają się w różnych strofach, natomiast u Chlebnikowa mogą się łączyć w obrębie jednej strofy, przy czym interpretacja takiej strofy (VI w wierszu analizowanym) jako tonicznego wiersza trójzestrojowego [дольник] jest mało prawdopodobna, dlatego że dla Chlebnikowa charakterystyczny jest „zmienny system wiersza (to jamb, to trochej; to męska, to żeńska końcówka)” (Тынянов, *op. cit.*, s. 294). — Марков, *op. cit.*, s. 108 i 135.

<sup>29</sup> Omawiając niniejszą pracę I. I. Riewzin odpowiedział możliwość dwojakiego znaczenia

wiąjącej kiel słonia ujęta jest metaforycznie: „Волну клыка как трудно повторить” (z obrazem brzmieniowym: *l* — *l*, *r* — *r* oraz *u* — *u*). Konsekwentne rozwijanie syntaktycznie spójnych całości tutaj urywa się i znów mamy do czynienia z mozaiką składniową, jak w pierwszych zwrotkach — po dwóch równoległych zwrotkach z „как друдно” następują: zdanie nominalne dające pełny obraz obrządku (niezgodnego z miniaturą) oraz zamykający okrzyk, gdzie po zaimku osobowym *он* pojawia się wyodrębnione określenie „синеокий”. Taką samą mozaikę stanowi też rytm ostatniej zwrotki; jeden za drugim pod rząd idą wersy: pięciostopowy jamb ze średniówką i upustką przedostatniego akcentu metrycznego, prawidłowy jamb czterostopowy, czterostopowy daktyl oraz trzystopowy amfibrach. Ale rytmiczną i syntaktyczną mozaikę, równie jak obrazy ostatniej zwrotki („Он с нами, на нас”), odbiera się na tle przygotowujących zwrotek poprzedzających. Jeśli w zwrotkach I i IV autor, utożsamiony z przenoszonym bogiem, mówi w imieniu własnym, zaś w II, III i V znów on zwraca się ku dziewicom tworzącym spłot słoniowej lektyki, to w zwrotce VI po raz pierwszy głos zostaje oddany samym dziewicom, natomiast Wisznu-autor wymieniony jest zaledwie w trzeciej osobie: „Он с нами, на нас” (z charakterystycznym dla całego wiersza przeciwstawieniem zaimków osobowych w różnych osobach i liczbach). Analiza strukturalna wyróżnia w ostatniej zwrotce i wersji, tak samo jak w poprzednich, przeciwstawienia: góra — dół, mężczyzna — dziewice, jego spokój — ich drżenie, jego jedyność — ich mnogość, jego wyraźny antropomorfizm i „słoniokształtność” całego pochodłu dziewic.

Dobór słownictwa wiersza podobny jest do archaizującej leksyki takich poetów, w pewnym stopniu pokrewnych Chlebnikowowi z wcześniejszego okresu, jak Wiaczesław Iwanow (por. wyżej o archaizujących tendencjach składni wiersza). Ilość neologizmów jest niewielka — można do nich zaliczyć tylko oryginalne użycie formy „ловы” (por. staroruskie „ловы дъяти” w znaczeniu „polować”) oraz wyraz złożony „девицедымный”, umieszczony w I zwrotce symetrycznie do zamykającego złożonego wyrazu „синеокий”.

Zaproponowana wyżej analiza pomyślana jest jako jeden z możliwych dowodów na to, że po baczniejszym przyjrzeniu się tradycyjne już uskarżanie się na nieczytelność wielu utworów Chlebnikowa jest jedną wielką omyłką krytyków. Chlebnikow (jak i Mandelsztam) poświęcał wyjątkową uwagę znaczeniom poszczególnych elementów języka poetyckiego (od fonemu począwszy) oraz znaczeniu całego tekstu — to jego cecha charakterystyczna. Wnikliwa analiza wykrywa subtelne splatanie się wszystkich tych elementów tworzących jednolity obraz — podobnie jak owe sylwetki kobiece na miniaturze indyjskiej, która Chlebnikowa inspirowała.

Przełożył Jerzy Faryno

---

wyrazu „стать” w tym kontekście: „стать” [stać się] i „стать” [stanąć]; za pierwszym znaczeniem przemawia paralelizm z „повторить” [powtórzyć] w pierwszym wersie zwrotki.