

Władimir N. Toporow

O jedności poety i tekstu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/4, 269-285

1980

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WŁADIMIR N. TOPOROW

O JEDNOŚCI POETY I TEKSTU

Problem jedności poety i tworzonego przezeń tekstu może powstać tylko w warunkach takiego klimatu duchowego, kiedy to uznaje się wewnętrzną głęboką więź Twórcy i dzieła, podmiotu twórczości i jej przedmiotu. Bez uznania takiego związku nie może być mowy i o samym problemie jedności. Wtedy bowiem uwaga kieruje się z osobna bądź na poetę, bądź na tekst.

W pierwszym wypadku zakłada się, że w poecie zawiera się już wszystko, co określa jego tekst; a przede wszystkim — owe siły i idee duchowe, które warunkują powstawanie artystycznych tekstów literackich¹. Same zaś teksty niejako tracą swoją suwerenność, a w każdym razie ustępują na plan dalszy: stanowią zaledwie końcowy i zmaterializowany przejaw nazwanej dominanty duchowej.

W drugim wypadku zakłada się z kolei, że tekst jest immanentny i skupiony na sobie, że z określonego punktu widzenia jest ponadpersonalny i pozabiograficzny i że jego pełne i adekwatne rozumienie nie wymaga oparcia w czymś wobec niego „zewnętrznym”, m. in. w autorze tekstu, który — rzecz jasna — pozostaje poza problematyką związaną z analizą tekstu. W niektórych wypadkach szczegółowych usuwanie poety poza analizę tekstu może być nieszkodliwe — zwłaszcza wówczas, jeżeli na nieco późniejszym etapie badacz tekstu przewiduje uwzględnienie także problematyki autora tekstu, aby (choćby częściowo) zrekompensować niektóre luki analizy wewnątrztekstowej.

Jakkolwiek by było, ani metodologia ogólna, ani technika szczegółowa w badaniach strukturalnych nie zakładają jednak kategoriycznej eliminacji problemów związanych z twórcą tekstu przy rozpatrywaniu

¹ Zob. E. Ermatinger: *Deutsche Dichter 1700—1900. Eine Geistesgeschichte in Lebensbildern*. T. 1—2. Bonn—Frauenfeld 1948—1949; *Persönlichkeit des Dichters*. W zbiorze: *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*. Tübingen 1948. Obok tej propozycji historii literatury o charakterze biograficznym, zbudowanej na podstawie naukowo-humanistycznej (bez żadnych nadużyć metody empiryczno-biograficznej), warto przypomnieć tu także i mitologizującą szkołę S. George'a, której centrum zainteresowania również stanowi osobowość pisarza, choć ujmowana poprzez tekst dzieł i tylko w takim stopniu, w jakim mówi się tu o życiu pisarza.

samego tekstu. Gorzej rzecz się przedstawia w takich wypadkach (niektóre pozytywistyczne koncepcje literaturoznawcze i liczne odcienie przyliterackiego *common sense*), kiedy to związek poety i tekstu uznaje się, ale kiedy sprowadza się go — w gruncie rzeczy — wyłącznie do jego aspektu instrumentalno-mechanicznego: poeta jest tylko narzędziem do wytwarzania tekstu, odmianą owego upersonifikowanego pióra, którym spisuje się zwój-tekst (por. pióro w serii: wieniec laurowy, harfa lub lira; zwój w licznych alegoriach Poezji i jej triumfów). Nic więc dziwnego, że w wypadku takim nie powstaje kwestia wewnętrznych więzi poety i tekstu, a tym bardziej ich jedności, i że sama postać poety jest tu pozbawiona samodzielności lub, na uparte go, wolnej woli. Nieoczekiwane oparcie ten punkt widzenia znajduje w starym mitologemie poety jako medium, które nadaje tekstowi zasugerowany z zewnątrz sens: poeta pisze jak gdyby pod dyktando, z trudem nadążając z notowaniem tego, co mu się objawia² (ściśle mówiąc, w tym wypadku kwestii Twórcy nie uchyla się, lecz tylko przesuwa się ją na inny — znacznie wyższy — poziom). I choć ten stary mitolo-

² Już u Dantego [tekst włoski według: *La Divina Commedia Di Dante Alighieri*. G. A. Scartazzoni. Wyd. 3. Milano 1899; tekst polski według Dante Alighieri, *Boska Komedia*. Przekład E. Porębowicza. Warszawa 1959, s. 265]:

*Ed io a lui: „Io mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando”* [*Purg.*, XXIV, w. 52—54]

Więc ja mu na to: „Człek jestem takowy,
Ze gdy tchnie miłość, śpiewam i w tej mierze,
Jak mi dyktuje, wypowiadam słowy.”

— a zwłaszcza przy oddawaniu mowy Gentuki:

*Io veggio ben come le vostre penne
Diretto al dittator sen vanno strette,
Che delle nostre certo non avvènne;* [*Purg.*, XXIV, w. 58—60]

Widzę, piór waszych tęgość wyprężona
Za wewnętrznym twórcą prosto leci strzałą;
Nasza tej drogi pewno nie dokona.

Ten właśnie motyw podkreślają także najbardziej wnikliwi rosyjscy czytelnicy Dantego — zob. Achmatowa, *Muza* (tłum. A. Stern):

Pytam: „Dantemu strony Piekła, Pani,
Tyś dyktowała?” Rzecz: „To ja byłam.”

— i bezpośrednio nawiązanie do tegoż tematu w *Rozmowie z Dantem* O. Mandelstama (w: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Przełożył i komentarzem opatrzył R. Przybylski. Warszawa 1972, s. 125): „Dante i fantazja — przecież tego nie da się pogodzić! [...] Cóż to za fantazja? Przecież on pisze pod dyktando, przepisuje, tłumaczy... [...] Jeśli popatrzeć na ten zdumiewający utwór pod kątem piśmiennictwa, [...] to do wszystkich wskazanych już analogii przybędzie jeszcze jedna — pisanie pod dyktando, przepisywanie, kopiowanie. [...] Mało powiedzieć, że jest to przepisywanie. Jest to pisanie na czysto pod dyktando groźnych i niecierpliwych dyktujących. Dyktujący cy-rozkazodawca jest nieskończenie ważniejszy od tak zwanego poety...” [W końcowym fragmencie cytatu zmodyfikowano przekład, zastępując wyraz „lektor” bliższym oryginałowi: „dyktujący” (ros. „диктор”).]

gem, jak i nowe koncepcje immanentnego charakteru tekstu są w pewnym sensie słuszne, niemniej częściowa słuszność-poprawność zawsze mają tu inną naturę niż owa pełnia prawdy, która powstaje w kontakcie z otwartą sferą bytową. Osiągnięcie jej utrudnia jednak owo fatalne rozdarcie między poetą a tekstem, między twórcą, twórczością a dziełem, cechujące takie sfery kultury, w których zachodzi potrzeba ich wzajemnego współodniesienia.

Rzeczywiście, podczas gdy istnieje poetyka dzieła (tekstu), stanowiąca szybko rozwijającą się dziedzinę nauki, odpowiednie pojęcie poetyki twórczości praktycznie w ogóle nie istnieje, a to, co do tego pojęcia może być odniesione, albo w żaden sposób nie jest związane z nauką, albo z trudem staje się jej przedmiotem, lecz — z reguły — w aspekcie psychofizjologicznym, nie zaś literaturoznawczym. Tak czy inaczej, badania poetyki dzieła zdecydowanie górują nad badaniami poetyki twórczości i przebiegają w zupełnie różnych płaszczyznach³. Najważniejsze jest jednak to, że obydwie te poetyki — gdyby sądzić o nich na podstawie współczesnego literaturoznawstwa — tak dalece pozbawione są wspólnych punktów stycznych i dających się zestawiać ze sobą zasad i reguł, że badacz staje tu wobec dylematu: albo całkowicie zrezygnować z poszukiwań syntezy obydwu poetyk i odpowiednio — poety i tekstu, albo też poszukiwać ich na zasadniczo innej podstawie, w takim nowym kontekście, który obejmowałby zarówno nowe zapatrywania na strukturę tekstu, jak i stare koncepcje genealogii i ontologii poety jako twórcy tekstu. Rozumie się samo przez się, że bardziej pożądanym byłby wariant ostatni, albowiem odpowiada on zapoczątkowanej przez Goethego i wczesnych romantyków niemieckich tendencji w odbiorze twórczości literackiej i jej rezultatu — dzieła literackiego, tekstu — jako wyrazu przeżyć, jako spowiedzi. W autobiografii *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda* Goethe ukazał, w jaki sposób sam autor staje się przedmiotem i źródłem, gdy interpretuje swoje własne dzieło. Od owego czasu i literaturoznawstwo, i rozmaite odmiany psychologii głębi, i egzystencjalizm wiele uczyniły odnośnie do zasad i sposobów wykrywania obecności autora w tekście — toteż trudno dzisiaj wątpić co do perspektyw orientacji w stronę głębokich powiązań poety z wytwarzanym przezeń tekstem. Więcej: związek poety i tekstu lub tekstu i poety jest niekiedy tak bardzo wielostronny, że stanowi taką swoistą przestrzeń paradoksalną, w której możliwe jest

³ O niektórych wynikach zob. J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft*. T. 1: *Werk und Dichter*. Berlin 1939. Tymczasem sam autor uważa, że droga do historycznych badań twórczości literackiej otwiera się tylko poprzez osobowość pisarza; inaczej mówiąc: „historii pisarza” przypisuje się funkcję związku między dziełem a historią literatury.

zarówno stworzenie *Fausta* przez Goethego, jak i stworzenie samego Goethego przez duchowe komponenty *Fausta* ⁴.

Jak się zdaje, każda odmiana literaturoznawstwa, które ma ambicje wyjawiania bytowych sensów tekstu (a tylko takie literaturoznawstwo może być kongenialne względem poety i tekstu [odpowiednio — czytelnika]), powinna pamiętać, że:

1. W tekście nie może nie być śladów owego „zakłócającego” efektu, który bezwarunkowo związany jest z poetą (twórca tworząc nie może się nie odbić w swoim dziele; tekstowi zawsze się narzuca pewne „odkształcenie” powodowane przez taką stronę osobowości poety, z której nawet on sam może nie zdawać sobie sprawy).

2. Bez obrazu poety (choćby miał być jak najgłębiej ukryty) w tekście przezeń stworzonym sam ten tekst albo sytuuje się w sferze zmaterializowanej (*man*) i staje się na wskroś mechanistyczny, albo stanowi taką grę losową, która burzy i byt, i sztukę poety ⁵.

3. „Ta obecność Stwórcy w dzieła jego treści” (jak mówi W. A. Żukowski w *Niewyraźalnym* ⁶) tworzy to, czym żyje tekst, a poprzez tekst i poeta, co warunkuje tendencję do nieskończonego rozwoju tekstu już poza wolą autora, a zatem — potencjalną nieskończoność ujęć tego tekstu (właściwość, której w najwyższym stopniu odpowiadają wybitne teksty i wybitni poeci).

4. Bez tego („chemicznego”) związku tekstu i poety ulega deformacji, rozluźnia się albo w ogóle zostaje pominięta cała sfera paradoksalna (np. jedność podmiotu i przedmiotu), krańcowa, tj. to, co jest cudem przeistoczenia tekstu, przestrzenia, w której wchodzi w grę swoisty analogon zasady dopełnienia Nielsa Bohra (poeta i tekst są jednością i przeciwieństwem zarazem; autor opisuje siebie poprzez tekst, i tekst — poprzez autora; poeta tworzy tekst, a tekst formuje poetę; itd.), i dowolny odizolowany opis (*sub specie* tekstu lub *sub specie* poety) okazuje się cząstkowy i nieadekwatny.

W tym kontekście korelacja poety i tekstu odsyła do najbardziej głębokich i sugestywnych elementów, które, jak się zdaje, są kluczowe dla rozumienia zarówno poety, jak i tekstu. Pod tym względem ani intuicja badacza, ani intuicja czytelnika nie zawodzą ich: chęć poznania nie tylko dzieła (które jest czymś jedynie realnym, potrzebnym i może mieć wartość praktyczną w razie podejścia pragmatycznego), ale

⁴ Zob. C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten*. Zürich 1950, s. 32 n. Por. podobne myśli u Novalisa („*Der Künstler gehört dem Werke, und nicht das Werk dem Künstler*” — *Fragmente*) i dalej, aż po Valéry’ego i Heideggera (*Holzwege*).

⁵ Parafrazując W. H. Audena, można powiedzieć, że w tekście prawdziwie artystycznym „*the element of chance in language ought not to predominate over the element of fate and choice*”.

⁶ W. Żukowski, *Poezje*. Przekład z języka rosyjskiego. Redakcja, wstęp i przypisy A. Sterna. Warszawa 1952, s. 125 (tłum. K. A. Jaworski).

także Twórcy i twórczości (tj. tego, czego, wydawałoby się, już w żaden sposób nie można wykorzystać poza powstałym dziełem), przekonanie, że od tekstu można przejść do poety, zainteresowanie „biografią” poety i przekonanie o „biograficzności” tekstu nie są przypadkowe, ponieważ wszystkie te zjawiska odzwierciedlają rzeczywiście istniejące (choć zwykle nie do końca jasne) powiązania poety i tekstu, ich jedność. Najpełniej jedność tę unaocznia genealogia obrazu poety i ontologia poetyki tekstu, jak je widziała archaiczna tradycja mityczno-poetycka, nadzwyczaj trwała także i później, choć na ogół w innych formach i w innym zakresie. Tak więc właśnie poetyka stanowi ów ośrodek, który najkrótszą drogą i najpełniej wiąże poetę z tekstem, będąc w równym stopniu zakotwiczona w jednym i w drugim; stanowi ona swoisty iloczyn teoriomnogościowy właściwości poety i tekstu. Poetyka jest znakomita nie tylko w tym, że stoi między poetą a tekstem. Istnieją też znacznie silniejsze właściwości poetyki niż jej miejsce w przestrzeni „poetyckiej”: poeta tworzy tekst poprzez poetykę; tekst rekonstruuje poetę poprzez opisującą ten tekst poetykę. W tym sensie poetyka jest dwukierunkowa, i ta jej dwukierunkowość jest odwrotną stroną poszukiwanej jedności poety i tekstu.

Jedność tę uwidoczni analiza wyobrażeń mityczno-poetyckich o poecie i tekście („pierwotny poeta” i „pierwotny tekst”), które jedno i drugie łączą z językiem. W tej archaicznej tradycji poeta stanowi upersonifikowany obraz nadprzyrodzonego widzenia, boskiego charakteru pamięci całej zbiorowości; jest demiurgiem w słowie i rytmie, twórcą tekstów danej tradycji — a zatem — w znacznym stopniu samej owej tradycji, twórcą poezji. Jeden z najbardziej istotnych aspektów wewnętrznej struktury poezji polega na tym, że można ją rozpatrywać jako język zorganizowany w szczególny sposób, jako to, co jest zakorzenione w języku i jest przezeń określane w znacznie głębszym stopniu, niż to się zakłada w rozpowszechnionej teorii języka jako tworzywa poezji. Poezja nie jest oddzielna od języka, jak nie jest odłączna od języka jego funkcja poetycka — praktycznie nie są znane takie społeczności, w których nie byłoby poezji. Nieuchronnie objawia się ona w języku, gdy tylko zachodzi nastawienie na komunikat (*message* — w sensie teorii informacji) ze względu na niego samego, i przejawia się w projekcji zasady ekwiwalencji z osi selekcji na oś kombinacji, tj. w wyborze określonych członów paradygmatu i w kombinowaniu ich w inną syntagmę jako elementów właściwego już tekstu. Rozumienie wewnętrznego zakorzenienia poezji w języku oraz rozumienie samej poezji jako swoistego języka niejednokrotnie cechuje także zarówno samych poetów i autorów dawniejszych poetyk (np. staroindyjskich lub średnioirlandzkich), które zaczęły powstawać m. in. wskutek stopniowego zatracania rozumienia rytualnych i lingwistycznych źródeł poezji, jak i — wreszcie — poszczególne szkoły współ-

czesnej nauki o poetyce i poezji. Kiedy w słynnym indyjskim traktacie z poetyki Bhamahi (VIII w. p.n.e.?) określa się poezję jako „dźwięk i sens w zespoleniu” („*śabdārthau sahitaū kāvyam*”), to określenie to w charakterze podstawowych czynników poezji nazywa dwie nierozłącznie powiązane strony języka — dźwięk oraz przekazywany przezeń sens, lub, według terminologii współczesnej, plan ekspresji i plan treści. Z określenia takiego wynika *implicite*, że poeta to ktoś, kto j e d n o c z y (lub wie, jak to robić) dźwięk i sens w taki sposób, że w efekcie powstaje poezja.

Z tezy „poezja — to język”, jak się zdaje, wynika wniosek, że elementy języka w taki czy inny sposób mogą być rozumiane również jako elementy poezji. Rzeczywiście, technika poetycka oparta na akcentowaniu tematów dźwiękowych (aliteracja, asonans, anagram itp.), elementów morfologicznych (paralelizmy gramatyczne, stylistyka form), konstrukcji syntaktycznych (paralelizm itp.), gry słów (synonimy, homonimy i in.) nie może nie być zależna od o p e r a c j i c z y s t o l i n g w i s t y c z n y c h. Zarazem same owe elementy językowe okazują się potencjalnym materiałem „poetyckim” właśnie dlatego, że w mowie praktycznej elementy językowe nie są na ogół aktualizowane, nie występują w szeregu funkcji dodatkowych, nie przewidują nastawienia na siebie (i przez to są pozbawione potencji metajęzykowych). Tu wypada przypomnieć, że ich zależność wewnętrzna od g r a m a t y k i jako swojej podstawy nauk w ogóle (w tym też i poetyki) jest dla autorów p o e t y k staroindyjskich czymś niewątpliwym. Odwołanie się w danym wypadku do doświadczeń tradycji staroindyjskiej wydaje się uzasadnione nie tylko dlatego, że chodzi tu o wielkie tradycje poetyckie, lecz także dlatego, że powstała z wczesnych spekulacji wedologicznych, które miały na celu wypracowanie środków do „zabezpieczenia” tekstu *Wed*, gramatyka staroindyjska doskonale spełnia swoją rolę i pomimo nader długiego okresu bepiśmiennego zachowała tekst *Wed* na przestrzeni tysiącleci w tak bezprecedensowo pełnym i dokładnym stanie.

Gramatyka powstała w starożytnych Indiach jako specjalny poziom interpretacji — nadbudowany nad wedyjskimi tekstami i służący za podstawę dla innych poziomów, z których rozwinęły się następnie samodzielne dziedziny wiedzy (nie przypadkiem określano gramatykę jako „wiedzę wiedz” lub „Wedę Wed”). Będąc zorientowana na *Wedy*, tj. na święte mityczno-poetyckie teksty religijne, gramatyka ta nie może nie odzwierciedlać (choćby pośrednio i bardzo ogólnie) owej rzeczywistości mityczno-rytualnej, którą opisują *Wedy*. Jądrem tej rzeczywistości, mitem w działaniu, jest — rzecz jasna — sam rytuał, obrzęd, który daje operacyjny opis odpowiedniego systemu mitologicznego lub ukazuje, w jaki sposób obraz dyskretny może być przetransponowany na obraz ciągły. W tym kontekście można więc przypuszczać, że „gramatyk” staroindyjski okresu wedyjskiego był jednym z kapłanów, którzy czuwali

nad prawidłową (adekwatną) językową szatą rytuału. Fakt ten tłumaczy zdumiewające podobieństwo operacji dokonywanych przez gramatyków do czynności kapłana. Rozczłonkuje, rozdziela on pierwotną jedność (tj. tekst, por. ofiarę), ustanawia naturę rozłączonych części poprzez ustanowienie systemu identyfikacji (m. in. z elementami makro- i mikrokosmosu; por. pogłos tej tradycji w licznych identyfikacjach elementów językowych, jak np.: spółgłoski — noce, samogłoski — dnie; lub: spółgłoski — ciało, samogłoski — dusza, frykatywne — oddech; albo też: frykatywne — oddech, wybuchowe — kości, samogłoski — mózg, itp. — *Ajtareja-Aranjaka* II, 2, 1; 2, 5; III, 1, 5; 2, 2 i in.), syntetyzuje nową jedność, już artykułowaną, uświadomioną i wyrażoną w słowie. W czynnościach tych kapłan-gramatyk występuje już w istocie rzeczy jako poeta, który zna cały Wszechświat w przestrzeni i w czasie, całość jego składu przedmiotowego, umie wszystko nazwać własnym słowem i odtworzyć w słowie całość Wszechświata — poetyckie, tekstowe wcielenie świata, równoległe do świata pozatekstowego, stworzonego przez demiurga-Boga, pierwszego bohatera kultury, itd. W wypadku odtwarzania tego dzieła podczas corocznego podstawowego rytuału-święta postacią czołową, transformacją pierwotnego boskiego demiurga jest król w archaicznej roli arcykapłana (niekiedy dwaj święci królowie-kapłani o częściowym podziale funkcji). Ale po to, by z rozproszonych w chaosie elementów starego Wszechświata tu i teraz stworzyć nowy Wszechświat zgodnie z pierwszym wzorcem, precedensem, trzeba mieć dar przenikania pamięcią w przeszłość, w czasy stworzenia („*temps d'origine*”). Dar taki posiada właśnie poeta ⁷.

Poeta jako istota obdarowana boską pamięcią czuwa nad tradycją całej zbiorowości. Utrzymywać pamięć, przechowywać ją w stanie nierozproszonym nie jest rzeczą łatwą (zagraża jej ciemna siła Zapomnienia, uosobiona w postaci martwej wody zaświatów; woda ta powoduje zapomnienie, utożsamiane ze śmiercią). Pamięć nazywali Grecy „źród-

⁷ Z poetą związana jest funkcja pamięci, widzenia tego, co niedostępne dla innych — i w przeszłości, i we współczesności, i w przyszłości („*Kálchas* [...] *hós ēdē ta t' eónta, ta t' essómēna, pró t' eónia*” — *Iliada* A 70; por. *Theogonia* 32, 38). Völva w swej przepowiedni opowiada o „przeszłości wszystkiego, co istnieje, o dawnym, co pamiętam” (*Starsza Edda*) i kończy proroczym obrazem przyszłości. To bynajmniej nie przypadek, że i wieszcz Bojan „pamięta [...] pierwszych czasów właśnie” (*Słowo o wyprawie Igora*). Takie nadprzyrodzone widzenie jest właśnie mądrością: dlatego mądrość cechuje i Kalhanta (Kalhasa), i Völvę, i Bojana, i dlatego już od czasów Pindara poezję wyobraża się jako mądrość (*sophia*). Zob. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs*. Paris 1969, s. 53 n. — J. Duchemin, *Pindare poète et prophète*. Paris 1955, s. 23 n. i in. Por. później ukształtowaną naukę o słowie sofijnym, o Słowie jako prapoczątku („Na początku było Słowo” — *Ewangelia według św. Jana*, I, 1) i źródle wszystkiego, o Słowie jako Bogu.

łem nieśmiertelności” — „*hathánatos pēgē*”. Pamięć i zapomnienie mają się więc do siebie, jak życie, nieśmiertelność do śmierci (por. Mnemozyna: Lete). Poeta niesie ludziom nie tylko pamięć, ale i życie, nieśmiertelność (o jego związku ze śmiercią, ze światem pozagrobowym zob. niżej). Pamięć, której nosicielem jest Poeta, zostaje ucieleśniona w jego tekstach poetyckich, związanych z wydarzeniami, które się działy podczas aktu twórczego. Przy tym samo następstwo wydarzeń (wobec ogólnego cyklicznego układu czasu) znajduje swe odbicie w czasowej strukturze narracji. Ale też i sam tekst — tworzony przez poetę i obliczony na odtworzenie i przekazywanie w czasie — buduje się z uwzględnieniem pamięciowych możliwości człowieka ⁸.

Z problemu pamięci w odniesieniu do poety lub innych osób przekazujących takie teksty dobrze zdawano sobie sprawę i rozwiązywano go środkami o charakterze czysto operacyjnym (por. zależność techniki poetyckiej od warunków mnemoniki). Pod tym względem znamienny jest początek *Dziejów* Herodota:

Herodot z Halikarnasu przedstawia tu wyniki swych badań, żeby ani dzieje ludzkie z biegiem czasu nie zatarły się w pamięci, ani wielkie i podziwu godne dzieła [...] nie przebrzmiały bez echa [...]. [I, 1] ⁹

Zresztą i wiele innych tekstów archaicznych przynależnych do danej tradycji zaczyna się od podobnych odwołań do mocy, które zapewniają, podtrzymują i utrwalają pamięć. W tradycji starogreckiej taki charakter mają apostrofy do Muz i do Mnemozyny. Istotne jest przy tym, że już u Hezjoda Muzy są córkami gromowładcy Zeusa i uosabiającej pamięć tytanki Mnemozyny. Inne źródła rodzicami Muz nazywają Uranosa i Geę, tj. Niebo i Ziemię (wtedy Muzy okazują się siostrami Mnemozyny; nie jest więc rzeczą przypadku, że w niektórych wariantach pojawia się Muza Mnema, tj. 'Pamięć'). Najważniejsze jednak, że we wszystkich tych wypadkach Ojciec jest powiązany z górą, a Matka — z dołm. W odniesieniu do Mnemozyny ma to znaczenie szczególne — pamięć jako wiedzę o przeszłości, która już dawno się stała łupem śmierci, niebytu, wiązano bowiem niezmiennie ze schodzeniem do Hadesu. Jeżeli z Mnemozyną skorelowany jest poeta poprzez pamięć jako nieodzowny warunek twórczości poetyckiej, jako wyjściową dlań możliwość, to skorelowany jest również z Muzami, które określają już bardziej specjalne, głębsze i in-

⁸ Zob. prace M. Perry'ego, A. B. Lorda i innych badaczy dawnego eposu oraz współczesnej ustnej tradycji epickiej, które wyjątkowo przekonująco wykazały rolę ograniczonego repertuaru standardowych, ale zmiennych formuł na wszystkich poziomach tekstu poetyckiego (formuły te zapewniają maksymalnie oszczędną organizację tekstu, z jednej strony, a z drugiej — odpowiadają wymogom mnemonicznym).

⁹ Herodot, *Dzieje*. Z języka greckiego przełożył i opracował S. Hammer. Wyd. 2. T. 1. Warszawa 1959, s. 21.

tensywniejsze właściwości poety i jego twórczości. Z badań nad funkcjami Muz wynika, że jako boginie śpiewu i poezji poprzedzają one ów znacznie późniejszy stan, kiedy to zostały związane z poszczególnymi odmianami sztuk i nauk. Związek Muz z poezją wyraźnie zaświadczyła już tradycja epicka. Muzy ofiarowują poecie jego zdolności i one też pozbawiają go daru poetyckiego (*Iliada*, II 549—600; *Odyseja*, III 63—64); z przyzwoleniem właśnie Muz i Apollina można się stać poetą (*Theogonia*, 94—95); do Muz wreszcie kieruje się prośby o natchnienie jako wyższy dar dla poety. Ducha tego związku poety z Muzami — patronkami poezji, tajemny nerw poezji wyjawia Platon, kiedy ustami Sokratesa mówi, że „największe dobra zawdzięczamy szaleństwu [*diá manías*]” (*Fajdros*, 244a), dodając istotne uzupełnienie: „które, co prawda, bóg nam zsyłać raczy”. Ścisłej i szczególnie, a co ważniejsze — w odniesieniu do twórczości poetyckiej, mówi się o tym nieco dalej:

Trzeci od muz pochodzi szał [*katakoché*] i natchnienie [*mania*] takie, co młodą, świeżą, czystą duszę porywa, a ona się budzi i wybucha w pieśniach i w innej twórczości artysty [...]. Kto bez tego szału Muz do wrót poezji przystępuje przekonany, że dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców za nami jego sztukę z rozsądku zrodzoną. [245 a] ¹⁰.

Dodajmy tu jeszcze, że Arystoteles również określa poezję jako „dziedzinę uzdolnień lub natchnienia”. Właśnie ten szał i opętanie (por. o poecie: „*mouso-manés*”, tj. ‘opętany przez Muzy’; ale Platon mówi ponadto i o mocy boskiej, za której pośrednictwem dokonuje się twórczość poetycka (*Ion*, 533e), o dotknięciu Erosa, które przemienia zwykłego człowieka w poetę (*Uczta*, itd.), i to właśnie zetknięcie się z tym, co irracjonalne ¹¹, z tamtym królestwem, ze śmiercią, określa przede wszystkim poetę w wyobrażeniach starożytnych Greków. I tu wyjątkowo wyraźnie ujawnia się związek z mityczno-poetycką koncepcją poety jako kogoś, kto zstępuje do królestwa śmierci, niezależnie od tego, czy chodzi o rzeczywiste przebywanie tam, ujęte w postaci odrębnego motywu (por. Orfeusz, Dante i Wergili i in.), czy też o zstępowanie ducha. Istotne, że przebywanie w piekle za życia samo przez się podnosi bohatera do rangi poety. Dlatego z pewnego punktu widzenia poetami są i Gilgamesz, i Herakles, i Hesser. Dotknięcie płomienia innego świata — oto konieczny warunek ustanowienia poety („Jak Dantemu, płomień podziemny / Powinien opalić ci twarz” — według słów poety skierowanych do innego poety jako imperatyw, przy bezpośrednim wyznaniu Błoka: „Stoję wśród pożarów / Osaczony jęzorami / Piekielnego ognia...”). Poeta, jak i bohater baśniowy, jest pośred-

¹⁰ Platona *Fajdros*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 67, 68—69.

¹¹ Zob. E. R. Dodds, *The Greeks and Irrational*. Boston 1957, zwłaszcza s. 80 n.

nikiem między t a m t y m królestwem a t y m (w aspekcie przestrzennym) oraz między przeszłością a terażniejszością (w aspekcie temporalnym). W tym sensie poeta jest podobny do szamana, i podobnie do szamana jest naznaczony piętnem innego królestwa. Jako pośredniczka między niebem a ziemią również i poezja wykazuje ten związek z przeszłością i śmiercią¹². Wszystko to dobrze zdaje sprawę z niektórych cech twórczości poetyckiej w tradycjach archaicznych. Cechy te znane były i wcześniej, jednakże uwagę szczególną przyciągnęły dopiero niedawno — po ogłoszeniu notatek Ferdinanda de Saussure o anagramach; Saussure kładł nacisk na to, że

poeta oddawał się fonetycznej analizie słów (a było to jego zwykłym zajęciem), że właśnie ta nauka formy głosowej [*la forme vocale*] słów od najdawniejszych czasów indoeuropejskich zapewniła doskonałość i szczególne wartości indyjskich *kavis*, łacińskich *vātēs* itd.¹³

Rozczłonkując słowo lub wers na segmenty dźwiękowe, wybiera poeta te z nich, które w sumie (ale niekoniecznie w tym samym porządku) składają się na imię bóstwa (zwykle takiego, z którym dany tekst koresponduje lub któremu jest poświęcony), jak gdyby rozrzucając te dźwięki po wersie, po czym ponownie zbiera je w sekwencję anagramatyczną, tajemnie wskazującą na zaszyfrowany teonim. Ten ukryty charakter jądra znaczeniowego w samym tekście oraz konieczność jego odnajdywania i eksplikowania tłumaczą trzy doniosłe zasady poezji i twórczości poety.

Po pierwsze. Samo zadanie poety polega na tworzeniu, robieniu (jak i w wypadku demiurga)¹⁴, a narzędzie tej twórczości — Mowa, Słowo — ma szczególną moc twórczą, za której sprawą tworzenie ma charakter podwójny: tworzy się świat w słowie oraz dokonuje się przestoczenia tekstu zwykłego w tekst poetycki. W twórczości tej język, słowo stanowią ów ośrodek, który to, co boskie i niebieskie, zespala z tym, co ludzkie i ziemskie. Archaiczna formuła mityczno-poetycka *M y ś l — S ł o w o — C z y n* ujmuje tę sytuację szczególnie trafnie (wypada tu podkreślić, że czynem poety jest słowo; w związku z tą kwestią Paul Valéry tak oto pisał w swych *Cahiers*: „retoryk i sofista są solą ziemi. Cała reszta to bałwochwalcy: biorą oni słowa za rzeczy

¹² Por. tzw. wiersz saturnijski — *Sāturnius numerus*, szczególnie bogaty pod względem anagramatycznym, obchodzone 17 XII święto Saturnaliów oraz „*Sāturnia regna*” jako oznaczenie królestwa śmierci, itp.; w ten sposób również poeta zdaje się pozostawać pod patronatem Saturna lub w pewnym z nim związku; w jakimś sensie poeta jest jego dzieckiem, a Saturn jest wtedy Kronosem (tj. ojcem siedmiorga dzieci, który je pożerał, podobnie jak jego syn, przyszły Gromowładca, który poraził siedmioro swych dzieci).

¹³ Zob. J. Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1971, s. 35—36.

¹⁴ Por. podwójny (poetycki i niepoetycki) sens zwrotów typu: *Poiētēs diá poiēseōs piēma poiēi*”.

i frazesy za czyny. Tymczasem pierwsi widzą to wszystko łącznie: królestwo tego, co możliwe — w nich”).

Słowo, przede wszystkim poetyckie, ucieleśnia myśl ludzką, która sama przez się należy do świata bogów (słowo boskie = myśl ludzka), ale poeta powinien je ukształtować podług odpowiedniej technologii. To nie przypadek, że w tym miejscu pojawia się terminologia iście „rzemieślnicza”. Słowo (wers, tekst itp.) r o b i s i ę, r z ę ż b i, w y k u w a, t k a, p r z ę d z i e, s p l a t a itp. Zgodnie z tym także i poeta występuje jako wyrabiacz, cieśla, kowal, tkacz itp. „Robienie” łączy poetę z kapłanem (por. jukagirskie „*atma*” lub „*wołmen*” — dosł. ‘ten, który robi’): obydwaj zwalczają chaos i wzmacniają organizację kosmiczną, jej prawo („*rta*” w tradycji staroindyjskiej), twarde i trwałe miejsce, na którym przebywają bogowie. Podobnie do tego, jak słowo łączy bogów i ludzi, niebo i ziemię, natchnienie i umiejętności (nawyk rzemieślniczy), twórca słowa, poeta także występuje jako pośrednik, jako ten, który to, co boskie, przekształca w to, co ludzkie, i to, co ludzkie, podnosi do poziomu boskiego. Jedno i drugie pomaga poecie w stworzeniu „obrazu świata objawionego w słowie”, co również stanowi o pokrewieństwie działalności poety i kapłana jako transformacji pierwszego bohatera kulturowego. I poeta, i kapłan odtwarzają, powtarzają w swej twórczości to, czego niegdyś „w czasach pierwotnych” („po raz pierwszy”) dokonał był demiurg. Społeczeństwo stale potrzebuje jednego i drugiego, albowiem z ich pomocą przewycięża się tendencje entropijne, wypędza się albo przekształca pierwiastki chaosu, a świat kosmizuje się wciąż od nowa, zapewniając rozkwit, bogactwo i przedłużenie w potomnych.

P o d r u g i e. Praktyczną konsekwencję „lingwistycznego” punktu widzenia oraz dwoistej natury poety jako pośrednika i tego, co poeta robi, stanowi niewątpliwie świadomość niehomogenicznego charakteru stosowanego języka, a ściślej — świadomość występowania więcej niż jednego języka, co prowadzi z kolei do opozycji „język poetycki — język z w y k ł y (niepoetycki)”, która — ogólnie mówiąc — może być uświadamiana i formułowana także w nieco innej postaci: sakralny — profaniczny, boski — ludzki, archaiczny — współczesny, stylistycznie nacechowany — neutralny, własny — obcy, itp. Z takiej dwu- lub nawet wielojęzyczności nie tylko zdawali sobie sprawę, ale też świadomie ją stosowali indoeuropejscy kapłani-poeci, kiedy wypracowywali tzw. „indoeuropejski język poetycki [*indogermanische Dichtersprache*]”. Tak się przedstawia np. posługiwanie się „językiem bogów” zaobserwowane w starożytnej tradycji greckiej, skandynawskiej, hetyckiej i innych¹⁵.

¹⁵ Zob. H. Güntert, *Von der Sprache der Götter und Geister*. Halle 1921. — C. Watkins, *Language of Gods and Language of Men: Remarks on Some Indo-European Metalinguistic Traditions*. W: *Myth and Law among the Indo-Europeans*. Berkeley — Los Angeles 1970, s. 1—17 i in.

Inny wariant dwujęzyczności poetyckiej stanowi rozróżnienie słownika „ahurejskiego” (por. Ahura) i „dewowskiego” (por. dewy) w *Aweście*. Niekiedy można też rozpoznać nawet cały szereg takich zróżnicowań językowych (tak np. w *Mowach Alvisa ze Starszej Eddy* rozróżnia się języki ludzi, asów, wanów, jotunów, alwów, bogów i in.). Szczególnie interesujący wariant analogicznej „wielojęzyczności” zachował się w celtyckiej tradycji poetyckiej, utrwalony w średniowiecznym traktacie irlandzkim z gramatyki i poetyki *Auraicept na n-Eces* (Vademecum dla uczonych). Mowa tam o pięciu odmianach specjalnego, „wybranego” języka¹⁶.

Po trzecie. Konsekwencję zadań stojących przed poetą stanowi wypracowanie specjalnej techniki poetyckiej (ciała poetyki), o której wspominaliśmy wyżej bardzo pobieżnie. Chodzi w tym wypadku nie tyle o zróżnicowanie języków, ile o różne postacie rozczłonkowania, rozłączania, rozrzucania elementów języka jako o operacje stosowane przez poetę całkowicie świadomie. Charakterystyczny przykład — średnioirlandzki język „rozłączny” („*berla etar-scartha*”) oparty na operacji rozcinania i rozciągania słów, stosowanej przez starych irlandzkich układaczy glos i, jak się zdaje, uprawianej także i we wcześniejszej praktyce poetyckiej.

Jeden z najważniejszych technicznych zabiegów deformacji związany jest z aferezą spółgłoski początkowej lub apokopą końcowej i nazywa się „*díchned*” (właśc. ‘ścięcie głowy’). Znamienne, że zabieg ten stanowi tylko jeden z 12 sposobów chronienia poezji przed błędami, przed nieprawidłowymi formami. Takie sztuczne deformacje zakładają bardziej rygorystyczną orientację na kod, na jego sprawdzanie i świadomą odbudowę, na zapobieganie automatycznemu prześlizgiwaniu się po tekście. Dlatego nie jest rzeczą przypadku uciekanie się do pokrewnych chwytów w szyfrach, w tajemnych językach lub w hermetycznych wariantach poezji (por. np. starą tradycję genealogiczną, która gdzieś przetrwała w Indiach jeszcze do dziś, zwłaszcza w Radżastanie i w Gudżaracie; w tekstach tej tradycji informację genealogiczną opracowuje się za pomocą techniki „teleskopowej” na poziomie zarówno treści, jak i formy)¹⁷. Układanie takich tekstów to przywilej poetów, albowiem w nich właśnie pamięć zbiorowa znajduje odpowiadającą jej indywidualną „technologię poetycką”, a sam tekst — odpowiednią poetykę.

Istotę drugiego charakterystycznego przykładu operacji dokonywa-

¹⁶ Por. język irlandczyków („*berla Fene*”), który należy zapewne rozumieć jako oznaczenie zwykłego języka neutralnego, język sentencji poetów, język „rozłączony”, język „ciemny”, którym porozumiewają się koledzy, oraz tzw. język „nieakcentowany”.

¹⁷ Zob. choćby: T. N. Dave, *The Institution of Bards in Western India*. „*Eastern Anthropology*” 4 (1951), s. 166—171. — A. M. Shtih, R. C. Schraff, *The Vahivancā Bāroṣ of Gujarat: a Caste of Genealogists and Mythograph-*

nych przez poetę na tekście poetyckim oddaje profesjonalny zwrot li-ryków prowansalskich „*entrebrescar los motz*”, używany na określenie dwu przeciwstawnych czynności („wiązanie” (słów), „nanizywanie”, „uplatanie” itp., ale i deformacja, tj. „przekręcanie”, „przeplatanie”, „przekuwanie” itp.) o jednakowym sensie i celu — potęgowania wyrazistości poetyckiej. W zależności od ogólnego stylu poezji prowansalskiej („ciemny” i „jasny”, odpowiednio — „*trobar clus*” i „*trobar prim*”) zarówno „łączenie słów”, „organizację ich następstw”, jak i „deformację słów” można rozpatrywać jako sposoby swoistego balansowania, wybierane przez poetę w różnych sytuacjach. Sposoby te pomagają nie tylko tworzyć tekst poetycki z niepoetyckiego, ale też chronić tekst poetycki przed szablonizacją poprzez jego „przekuwanie”, „rozrywanie”, „łamanie”.

Właśnie cała rozbudowana sfera poezji *anagramatycznej* jako wczesnego wzoru twórczości mityczno-poetyckiej zakłada, po pierwsze, umiejętność poety w dokonywaniu tych operacji oraz, po drugie, szczególną aktualność i, by tak rzec, siłę *energetyczną* zawartą w *rozłączności*, w *rozczłonkowaniu* słowa wyjściowego. Okazuje się więc, że „poetyckość” powstaje i funkcjonuje w swoistej przestrzeni, którą wyznaczają takie krańcowe stany (operacje), jak *tworzenie* i *burzenie*. Tylko w tej przestrzeni elementy substancjonalne zyskują pełną zdolność ucieleśniania czegoś różnego od siebie i są w stanie sprawiać, by to coś stawało się jawne. Przeprowadzona wystarczająco konsekwentnie i szeroko (jak np. w tradycji indyjskiej) zasada ta przesądziła o strukturze wielu pojęć poetyki indyjskiej (por. tzw. „*vakrokti*” dosł. ‘wyrażenie wygięte’ — jako określenie mowy dwuznacznej, zwłaszcza u Rudraty i Anandawardhany; „*śleṣa*” — szczególna odmiana gry słów polegająca na użyciu różnych znaczeń jednego słowa w określonym kontekście; rozmaite chwytły rozbieżności, sprzeczności, zaskoczenia, paradoksu itp.), w tym też takich pojęć kluczowych, jak „*dhvani*” lub „*sphoṭa*”, które dotyczą odróżniania danych empirycznych od idei ogólnej. Dodajmy jeszcze, że mająca bezpośredni związek z poezją staroindyjską filozofia języka także rozwija dwie przeciwstawne tezy: język w aspekcie jego „dematerializacji”, kiedy to neguje się jego charakter substancjonalny, z jednej strony, oraz — z drugiej — język w aspekcie jego trwałości, niezmienności, substancjonalności i tożsamości.

Obydwa te podejścia zakładają umiejętność analizowania na dwóch osiach — *zewnątrznej* (poziomej) i *wewnętrznej* (pionowej). Pierwszy kierunek wskazuje, jak z elementów oznaczającego (dźwięków) układa się oznaczane (sens); drugi zaś demonstruje wzajemne re-

ers. „Journal of American Folklore” 71 (1958), s. 236—276. — J.-L. Chambard, *La Pothi du Jagā ou le registre secret d'un généalogiste du village en Inde Centrale*. „L'Homme” 3 (1963), s. 5—85 i in.

lacje oznaczanych — od jawnych i prymarnych poprzez niejawne, ale dające się wyprowadzić z prymarnych, ku najbardziej ukrytym i najbardziej metaforycznym. Poeta, gdy tworzy tekst poetycki, w gruncie rzeczy postępuje tak samo: podążając wzdłuż osi poziomej, buduje tekst jako taki, tekst w ogóle. Ale w nacechowanych punktach tej drogi przelęcza się on na bardziej intensywny kierunek pionowy, który zapewnia tekstowi poetyckiemu wystąpienie w nim pierwiastka szczególnego, szczególnej mocy — sztuki jako, według słów Pasternaka, „tajemniczych i ukrytych pokładów treści”.

To, co już powiedzieliśmy o społecznym statusie poety w zbiorowości archaicznej i o jego funkcjach w okresie mityczno-poetyckim, o podstawowych operacjach podczas tworzenia przezeń tekstu poetyckiego i o pomocniczych zabiegach technicznych — wszystko to pozwala przypuszczać, że początkowo poeta był tylko szczególną hipostazą demurga lub jego transformacją i że przez to można i powinno się tłumaczyć go w ramach tzw. mitu „podstawowego”¹⁸. Za najbardziej istotną w tym względzie uznać trzeba karę Gromowładcy, którą wymierza on swym dzieciom za jakieś przewinienie, dokonane przez nie same lub — częściej — przez ich matkę, żonę Gromowładcy („nie-swoje” dzieci). Otóż kara ta polegała na ich pokawałkowaniu, rozczłonkowaniu, rozłączeniu¹⁹ lub na przekształceniu ich w zwierzęta chtoniczne, albo też — na wypędzeniu ich do królestwa podziemnego (świata umarłych) itp.

Wśród dzieci (synów) Gromowładcy szczególnie nacechowany jest ostatni, najmłodszy syn (zwykle: trzeci, siódmy, dziewiąty). Po utracie pierwotnej pełni najmłodszy syn dostępuje królestwa śmierci, ale znalazłszy tam żywą wodę, napój nieśmiertelności, ów „miód poezji”, o którym mówi i *Rigweda*, i *Edda*, wraca na ziemię jako upostaciowanie obfitej mnogości — jako nosiciel sukcesu, rozkwitu i bogactwa. Zapoczątkowuje tradycję kulturowo-historyczną, jest jej założycielem i gwarantem (drugi wariant — także dość często implikujący temat poezji i poety jako mistagoga, orgiasty, koryfeusza — to przemiana najmłodszego syna w roślinę, z której pędzi się oszałamiający lub halucynogeny napój: wino, piwo, okowitę, somę itp.; por. Dionizosa i in.). Istotą nowego stanu — i przekształcenia — stanowi przemiana poprzedniego, skostniałego świata w świat organizacji dynamicz-

¹⁸ O nim zob. В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей*. Москва 1974.

¹⁹ Por. rytualne rozbijanie naczynia na weselu, na pogrzebie, m. in. na grobie, itp., aż do obyczaju rozbierania kości nieboszczyka, ozdabiania ich i składania do relikwiarza — wszystko z odpowiednią semantyką. Jeszcze ciekawsze, że w wielu kulturach szamanistycznych ciało szamana-poety podlega rozczłonkowaniu — odziera się czaszkę, maluje się lub ozdabia kości, jak np. u Jukagirów.

nej, gdzie sukces zawdzięcza się tylko ryzyku, poszukiwaniom i bohaterskim czynom. Z założenia poeta jest właśnie twórcą i/lub rejestratorem tego nowego sposobu istnienia. Jest autorem „podstawowego” mitu i zarazem jego bohaterem-ofiarą i bohaterem-zwycięzcą. Jest podmiotem i przedmiotem tekstu (por. widoczne podobieństwo ścigającego i ściganego w micie „podstawowym”), ofiarodawcą (kapłanem) i ofiarowanym (ofiara), winą i jej odkupieniem. Jest twórcą imion: Wszechświat uprzednio niemy i bezimienny stworzył on w słowie — ułożył go z części, z elementów, które zidentyfikował i wyraził za pomocą dźwięków. Właśnie stworzenie „zwycięskiego”, wiecznego tekstu (to w stosunku do niego powstaje pytanie, czy tekst jest stworzony przez poetę, czy też poeta — przez tekst) pozwala na naruszenie zależności podmiotowo-przedmiotowych (poeta a jego zobiektywizowany obraz w tekście, tj. bohater) i stworzenie nieskończone potęgującego samoregulującego się urządzenia — dzieła poetyckiego, które zdolne jest rozwijać się w głąb przy każdym kongenialnym z nim zetknięciu. Tekst-mit przerasta swego twórcę — poetę — i rozpoczyna własne, samodzielne życie.

W ten sposób konstytuują się i związki ontologiczne, i dziedziczność historyczna (poprzez serię transformacji) poety i najmłodszego syna Boga z „podstawowego” mitu. Jak i ten ostatni, poeta również jest związany i z Niebem, i z Ziemią (z Królestwem Podziemnym), z przyszłością i z przeszłością, z życiem i ze śmiercią. Poeta działa między tymi dwoma biegunami i pośredniczy między nimi. Wszystko jest dlań powiązane, wszystko wchodzi do świata poetyckiego, wszystko się z nimi rymuje (tj. znajduje odzew, odźwięk, odpowiedniość, a stąd — najważniejszy aspekt symultanizmu elementów tekstu poetyckiego). I najmłodszy syn boga, i poeta są składani w ofierze, przyjmują śmierć za życia (choć tylko poeta robi to dobrowolnie lub na mocy boskich nakazów, które się stają jego — poety — własnym przymusem). Za życia zstępują do piekieł (jak Orfeusz), ale pokonawszy wszelkie przeszkody, wracają stamtąd jako zwycięzcy („*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Acheron*” — według słów Nerval'a). Nie jest rzeczą przypadku, że i poza tradycją mitologiczną ta mitolegema poety wykazuje wyjątkową trwałość także i u samych poetów (choć w najrozmaitszych tradycjach) i niekiedy jest traktowana jako szablon romantyczny. Wielu poetów nader wyraźnie uświadamia sobie występowanie w twórczości poetyckiej pierwiastka diabelskiego, spokrewnionego ze śmiercią, oraz pragnienia ofiary, samounicestwienia, śmierci.

Przyczyna, z powodu której Milton czuł się uwięziony [*in fetters*], kiedy pisał o diabłach i piekle, polega na tym, że był prawdziwym poetą [*a true poet*] i należał do paktu diabelskiego [*devil's party*], sam o tym nie wiedząc.

— pisał Blake w swych *The Prophetic Books*. Jeszcze bardziej szczerze wyznał to Kafka (w liście do Maksa Broda z 5 VII 1922):

Twórczość — to słodka, cudowna nagroda, ale za co? Tej nocy wreszcie zrozumiałem [...], że jest to nagroda za służenie diabłu²⁰. To zstępowanie ku ciemnym mocom, to wyzwalanie skrepowanych w swym naturalnym stanie duchów, te podejrżane objęcia, jak i cała reszta, która osiada na dół i której nie widzi się w górze, kiedy przy świetle słonecznym pisze się swe historie. Możliwe, że istnieje jakaś inna twórczość, ale ja wiem tylko tyle: pamiętam, kiedy strach nie daje mi zasnąć, wiem tylko to. I coś diabelskiego widzę w nim aż nadto wyraźnie²¹.

Dwoistą naturę poety podkreśla także H. Hesse w *Wilku stepowym*:

Dość już ludzi tego typu [...], zwłaszcza wśród artystów. Ludzie ci mają w sobie dwie dusze, dwie istoty. Bóg i d i a b e ł, krew matki i krew ojca, zdolność do szczęścia i zdolność do cierpienia żyją w nich [...] w tak wielkim pogmatwaniu [...]. Podobnie jak owa bezcenna, lekka, wznosząca się ponad morzem cierpienia pianka szczęścia, powstają owe wszystkie dzieła sztuki, w których jeden człowiek wznosi się na jakąś godzinę tak wysoko ponad swój własny los, że szczęście jego bliższy jak gwiazda i wszystkim, którzy je widzą, objawia się jako coś wiecznego i jako ich własne marzenie o szczęściu²².

A. K. Waginow z kolei obstaje przy styczności poezji z innym światem:

Tu nie ma co mówić o pokrewieństwie poezji z oszołomieniem — myślał — nią nie rozumieją, jeśli powiem o konieczności ponownego stworzenia świata przez słowo, o schodzeniu do piekieł nonsensu, do piekieł wściekłych wrzasków i pisków w poszukiwaniu nowej melodii świata. Ci nie rozumieją, że poeta za wszelką cenę powinien stać się Orfeuszem i zejść do piekła, choćby sztucznego, zaczarować je i wrócić z Eurydyką — sztuką, i że, jak Orfeusz, jest on skazany na obejrzenie się i zobaczenie, jak znika uwielbiana zjawa. Niemądrzy są ci, co sądzą, że sztuka jest możliwa bez schodzenia do piekieł. [*Pieśń Kozła*].

Szczególnie zaś wyraźnie i świadomie — u Valéry'ego:

Kto mówi: Twórczość, mówi: Ofiary. — Najważniejsze to zdecydować, co złożymy na stosie: trzeba wiedzieć, co [...], co będzie spalone.

i kontynuacja tejsz myśli:

Do czego tak naprawdę dążyłem — to do tego, aby zapanować nad sobą, i oto mój świat: zapanować nad sobą, by siebie unicestwić [*à me posséder <...> pour me détruire*], właśnie słowami, zaistnieć raz i na zawsze [*pour être une fois pour toutes*]²³.

Te i inne, analogiczne świadectwa wielkich artystów znajdują swoje całkowite lub częściowe potwierdzenie w ogromnym materiale mitolo-

²⁰ Baudelaire w *La Destruction* powiada: „*Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon [...] Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art [...] Il me conduit aussi, loin du regard de Dieu*”.

²¹ I zaraz potem: „Pisanie [*Das Schreiben*] zachowuje mnie, ale czy nie lepiej powiedzieć, że zachowuje ono ten oto sposób bycia [*diese Art Leben*]”.

²² H. Hesse, *Wilk stepowy*. Przełożył J. Wittlin. Warszawa 1957, s. 53. — Jak mówi Pasternak: „Sztuka upoczywie rozmyśla o śmierci i przez to upoczywie tworzy życie”.

²³ P. Valéry, *Cahiers* 23 (1960), s. 289.

gicznym, w którym na szczególną uwagę zasługują nie tyle takie wątki, które możliwie najściślej odpowiadają mitowi „podstawowemu”, ile takie, które stanowią wypadki już bardziej wyspecjalizowane, cząstkowe i niekiedy poddane daleko idącej transformacji²⁴. Wszystkie one mogą być zinterpretowane jako poszukiwanie przez skończonego i niewiecznego bohatera drogi do nieskończonego i wiecznego życia, do życia rozumianego jako forma nieśmiertelności, kiedy to kres jego stawania się²⁵ odsuwa się coraz dalej i dalej. Problem ten rozstrzygnąć można tylko poprzez skierowanie się ku śmierci, ku rozpadowi, ku ofierze tożsamej z bohaterem. To, co się dzieje z najmłodszym synem boga w micie „podstawowym” (unicestawienie i stawanie się, śmierć i życie), zna także poeta, doznający podczas aktu twórczego skrajnych męczarni indywidualności. To zaś, co się dzieje z poetą podczas aktu twórczego (los poety), podlega zdeponowaniu w tekście²⁶. Stąd wspólnota natury tekstu i poety, ich — z pewnego punktu widzenia — izomorfizm, wspólnota struktury i losu. Studiując tekst, badacz uczy się zarazem także i rozumienia poety („By z bladej poświaty sztuki / Poznali życia zgubny pożar...”). Tekst i poeta mają jedną miarę i jeden paradygmat. I to właśnie jest — p o e t y k ą.

Z rosyjskiego przełożył Jerzy Faryno

²⁴ Zob. o nich Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров *Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки*. W: *Литература и культура Древней и Средневековой Индии*. Москва 1979 s. 36, 88 i in.

²⁵ Por. naukę Platona w *Uczcie* o idei rzeczy jako o kresie jej stawania się.

²⁶ A zatem takie nacechowane elementy tekstu poetyckiego, jak figury, tropy itp., również, choć nie bezpośrednio, odsyłają badacza i czytelnika do poety jako do podmiotu twórczości przezierającego poprzez przedmioty tekstu.