

Pierre Brunel

Poetyka opowieści mitycznej w "Illuminacjach" Rimbauda

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/2, 227-245

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PIERRE BRUNEL

POETYKA OPOWIEŚCI MITYCZNEJ W „ILUMINACJACH” RIMBAUDA

W pierwszym *Liście Jasnowidza* z 13 V 1871, skierowanym do Georges'a Izambarda, Rimbaud odrzuca „poezję subiektywną”, „okropnie mdławą”, na rzecz „poezji obiektywnej”. Nie znaczyło to wcale, jakoby miał zamiar uczynić to natychmiast: „skoro właśnie wybiła godzina leniuchowania i łajdaczenia się”. Ale być może, „pewnego dnia...”

To rozróżnienie między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne, niepokoi Antoine'a Adama. Uważa on, „że w owym maju 1871 Rimbaud nie wykazuje już w posługiwaniu się językiem francuskim dotychczasowego mistrzostwa, do którego wkrótce zresztą powróci”¹. Prawdę mówiąc, „słowo fenomeny” przedstawia dla niego w *Iluminacjach* „sens znany niewątpliwie tylko samemu Rimbaudowi”². Ciekawe, że właśnie temu poecie, którego obciąża się całym ładunkiem poezji ezoterycznej, krytycy odmawiają dostępu do języka filozoficznego. A przecież terminy subiektywizm i obiektywizm nasuwają rozpoznanie dwu pojęć kluczowych dla pism estetycznych romantyków niemieckich. Jean Paul do formalnego rozróżnienia (dramat, epos, liryka) dodaje

rozróżnienie realne, w którym zależnie od substancji (...) ideał króluje albo w przedmiocie (*Objekt*), dając tzw. poezję poważną; albo — w podmiocie, dając poezję komiczną, która z kolei ukazuje się jako (...) liryczna w werwie, epicka w ironii albo parodii, liryczna i epicka w dramacie³.

[Pierre Brunel, profesor literatury porównawczej na Sorbonie w Paryżu, autor wielu studiów o twórczości Rimbauda i Claudela oraz książek: *Le Mythe d'Electre* (1972), *Le Mythe de la métamorphose* (1974), *l'Évocation des morts et la descente aux Enfers* (1975).

Tytuł oryg.: *La Poétique du récit mythique dans les „Illuminations” de Rimbaud.*]

¹ A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Paris, s. 1074 (przyp. 5 do s. 248). [Wszystkie cytaty z *Iluminacji* i *Sezonu w piekle* według: A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*. Przełożył i posłowiem opatrzył A. Międzyrzeccki. Kraków 1980.]

² Rimbaud, *Oeuvres complètes*, s. 1007, przyp. 4 do *Guerre*.

³ J. Paul, *Vorschule zur Aesthetik*. Wyd. I: 1804; wyd. 2: 1813. Cyt. według: *Cours préparatoire d'Esthétique*. Lausanne 1979, s. 68.

Hegel definiuje liryzm „jako subiektywność (...) zwierzenia podmiotu”, epickość zaś „jako obraz obiektywizmu w samej jego obiektywności”, a dramatyczność jako „nową jakość, w której mieści się zarazem i obiektywny rozwój, i pojawianie się zdarzeń indywidualnego wnętrza”⁴. Także Schopenhauer uznaje przejście od subiektywizmu do obiektywizmu za przejście od liryki do epiki, od zwierzenia do opowiadania, a nawet od dzieciństwa do starości:

W miarę biegu życia te dwa podmioty nazywane popularnie głową i sercem coraz bardziej się oddzielają; człowiek coraz bardziej odróżnia w sobie subiektywne odczuwanie od obiektywnego poznania. U dziecka wszystko to jest jeszcze wymieszane; dziecko potrafi się zaledwie odróżnić od zewnętrznego świata, który je otacza i w który się wtapia. U młodego człowieka każda percepcja działa przede wszystkim na stronę uczuciową, na wewnętrzne usposobienie, po prostu zlewa się z nimi (...). Dlatego młody człowiek tak mocno związany ze stroną zjawiskową nie może wyjść poza poezję liryczną; poezja dramatyczna natomiast jest właściwa dla wieku dojrzałego. Starzec zaś potrafi najwyżej tworzyć poematy epickie, jak Homer i Ossian; na starość zawsze lubi się opowiadać⁵.

W zastosowaniu do Rimbauda twierdzenie to byłoby paradoksalne, powszechnie jest bowiem znane życie tego poety, który nie osiągnął starości, oraz kariera pisarska zawieszona na „adagium dwudziestolatka” (III część *Młodości w Iluminacjach*). Nie ten już to czas, gdy był on dzieckiem i gdy „zjawiska wprawione zostały w ruch” (*Wojna*). Subiektywność wydaje się wyśmiana we *Frazach*, i jak to sugeruje Suzanne Bernard, obiektywność zajmuje jej miejsce⁶. *Wieczór historii* przegania nawet brutalnym „nie” „prostodusznego turystę”, podporządkowującego wszystko swej „zniewolonej wizji” i otoczce „samolubnej atmosfery”, na korzyść „istoty poważnej”, która „powinna by mieć na uwadze” „oczywistości tak nieprzewrotnie poświadczone przez Biblię i Norny”. Wtajemniczony w poematy *Vedy* („Przypowieści” w *Żywotach*, I) i wykształcony „w naukach klasycznych” (*Żywoty*, III), czyż poeta jest przygotowany do epiki? W każdym razie zapisuje on imię Osjana w *Metropolii* (a to wcale nie jest gra słów z oceanem). Mimo że daleko mu do tak precyzyjnych perspektyw współczesnej epiki, jakie nakreślił Edgar Quinet w 1828 r. w drugiej części swojej *L'Origine des dieux*, prześladuje go idea „potężnego dzieła” (*Żywoty*, III; jest to owo *longum opus*, którym

⁴ G. W. F. Hegel, *Esthétique*. Tłum. S. Jankélévitch. Aubier, Paris 1965, s. 127—131.

⁵ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Wyd. 1: 1819; wyd. 2: 1844. Cyt. według: *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Tłum. A. Burdeau. Paris 1966, s. 321.

⁶ „Można w pewnym sensie powiedzieć, że niektóre z poematów *Iluminacji* są obiektywne” (A. Rimbaud, *Oeuvres*. Sommaire bibliographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par S. Bernard. Garnier, Paris 1961, s. 545, przyp. 4 do listu do Izambarda).

Horacy definiował epopeję w swojej *Sztuce poetyckiej*). Taki był już projekt owej *Histoire magnifique*, nad którą — jeśli wierzyć Ernestowi Delahaye — poeta pracował pod koniec zimy 1871/72 i o której pamiętał również kolega z Charleville jako o „błyskotliwej, a zarazem ponurej walce”⁷. Jeżeli w *Sezonie w piekle* pozostały tylko „ohydne historie” lub „historia jednego z jego szaleństw”⁸, a jak to sugeruje Yves Bonnefoy, *Wyprzedaż* przedstawia początkowe ambicje poety *Iluminacji*⁹ zdegradowane do obiektów wybrakowanych, nieużytecznych, uszkodzonych, to jego maniera pisarska trzyma się jednak chętnie narracji.

Zapewne *Iluminacje* to nie tylko opowiadania. *Demokracja* np. to prozopopeja kolonistów w marszu, jakby oderwany fragment nie istniejącego poematu rycerskiego; *Krajobraz morski* stanowi ewokację pejzażu i stylistyczne ćwiczenie wymiany metaforycznej: tekst jednak akcentuje czynności („młóca”, „podnoszą”), ruchy („ciągną kolidację”), uderzenia („W którego krawędź biją wiry światła”). Każda z tych czynności stanowi „narracyjną całość”, zapowiadającą opowiadanie¹⁰. Otóż najkrótsze teksty¹¹ *Iluminacji* wykazują, że te proste całości narracyjne pozwalają się zorganizować w związku równoczesności („Gdy fundusze publiczne traczone są na ucztach braterskich, w chmurach dzwoni dzwon z różowego ognia”), następstwa (np. oczekiwanie: „wysoki staw panuje nieustannie; jakąż czarownica wzniesie się na białym zachodzie, jakież fioletowe deszcze spadną”), konsekwencji („Przeciagnąłem sznury dzwonnicy na dzwonnice; wieńce od okna do okna; złote łańcuchy od gwiazdy do gwiazdy, i tańczę”). Jeśli przyjąć definicję opowiadania Ducrota i Todorova, według której opowiadanie jest „tekstem referencyjnym z wyobrażoną czasowością”¹², to jakkolwiek krótkie byłyby te fragmenty, są już naznaczone narracyjnością.

Trzeba chyba się zgodzić, że opowieści *Iluminacji* nie są ściśle mówiąc

⁷ E. Delahaye, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*. Messein, b.d., s. 45. Na temat owego projektu *Histoire magnifique* i jego stosunku do *Photographies du temps passé* oraz do *Illuminations* zob. F. Eigeldinger, A. Gendre, *Delahaye témoin de Rimbaud*. La Baconnière, Neuchâtel 1974, s. 200—201, przyp. 64.

⁸ List do Delahaye z maja 1873 zawierający projekt *Livre païen* albo *Livre nègre* (A. Rimbaud, *Oeuvres complètes. Texte établi et annoté par A. Adam*. Paris 1976, s. 267—268); *Majaczenia*, II, *Alchemia słowa w Sezonie w piekle*.

⁹ Y. Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*. Seuil, Paris 1961, s. 166.

¹⁰ Co się tyczy pojęcia jednostki narracyjnej, zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 334—340.

¹¹ André Guyaux wykazał, że chodzi tu o 6 pozbawionych tytułu krótkich tekstów, „sześć tekstów w sumie autonomicznych, niezależnych nawzajem od siebie” (ostatnie wiersze s. 7 i 12 rękopisu), a nie o dalszy ciąg *Zdań* (A. Guyaux, *À propos de Illuminations*. „Revue d'histoire littéraire de la France” 77, 5, wrzesień—październik 1977, s. 805—807). Cytując teksty 5, 4 i 3 tej serii.

¹² O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, Paris 1972, s. 378.

mityczne. W swoim napisanym prozą utworze *Metropolia* Rimbaud mówi o fantasmagorii. Otóż wiadomo, jak starannie Theodor W. Adorno zadbał o odróżnienie mitu od fantasmagorii. Mit wypełniają tajemnice i *sacrum*; fantasmagoria jest czystą kreacją indywidualnej wyobraźni „dbającą o magiczne ukrycie tego, iż poczęta została w pracy”¹³. Gdy iluminacja Rimbauda wywiera wrażenie, że jest nowym tworem inwencji — zbyt swobodnych — halucynacji jasnowidza, wydaje się wtedy bliższa fantasmagorii niż mitowi. Tak jest w wypadku *Parady*, którą mimo obecności Molochów zaliczyć można — bardziej niż do mitu — do owej „substytucyjnej mitologii”, jaką według Starobinskiego stanowi obrazowanie cyrkowe¹⁴.

Podobnie ma się rzecz z *Opowieścią*, najbardziej narracyjnym spośród tekstów *Iluminacji*. W sposób zbyt wąski ocenia go Marcel A. Ruff jako jedną z jedynych dwu próbek form narracyjnych tego zbioru (drugą miałyby być *Królowanie*); przedstawia on ten tekst jako symboliczną opowieść wyrażającą marzenie o przekształceniu społeczeństwa, zaczynającą się od „zdumiewających rewolucji miłości”¹⁵. Czyż nie jest to jednak raczej opowieść o klęsce, a nawet podwójnej klęsce tego marzenia? Jean-Pierre Richard woli nazywać ten utwór przypowieścią i odczytuje go jako zwycięstwo, nawet triumf, szczęśliwą historię połączenia się „ja” z „tamtym”, „poety osiągającego swoją pełnię w ja przemienionym”¹⁶. Oznacza to jednak urwanie opowieści jeszcze przed jej zakończeniem albo raczej wznowieniem (w obu znaczeniach tego słowa):

Ale Książę skonał w swoim pałacu dożywszy zwyczajnych lat. Książę był Duchem. Duch był Księciem.

Wszystko tak się więc dzieje, jakby Rimbaud opowiedział nam bajkę (zmuszając nas prawie do uwierzenia w jej prawdziwość), a następnie denuncjował jej fałsz. To samo mamy w *Śnie nocy letniej* Shakespeare’a, co tłumaczy nawiązanie Rimbauda w podwójnym celu mistyfikacji i demistyfikacji do owego Spodka (Bottom) zapożyczonego z tej najpiękniejszej z fantasmagoryj. Odsyła go wraz z kompanami „tymi zaczerwienionymi maskami pod latarnią smaganą przez chłód nocy”¹⁷ z „niedorzeczną ondyną”¹⁸ i z sofizmatem „wielu innych żywotów”¹⁹.

¹³ T. W. Adorno, *Essai sur Wagner*. Tłum. Hildebrand i Lindenberg. Gallimard, Paris 1966, s. 120.

¹⁴ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Skira, Genève 1970, s. 14.

¹⁵ M. - A. Ruff, *Rimbaud*. Hatier, Paris 1968, s. 231.

¹⁶ J. - P. Richard, *Rimbaud et la poésie du devenir*. W zbiorze: *Poésie et profondeur*. Seuil, Paris 1955, s. 207, przyp. 39. Należy zauważyć, że cytat jest błędny: „promesse d'un amour multiplié et complice” zamiast „complexe”.

¹⁷ *Metropolia* kojarzy się z postacią czyniącą księżyc ze swej latarni (Moonshine) w *Śnie nocy letniej*.

¹⁸ *Metropolia*. Podobna pogarda na początku *Wieczoru historii* dla analogicznego sposobu obrazowania.

¹⁹ Por. *Alchemia słowa*.

Aby Rimbaudowska proza mogła mieć tytuł Mit, a nie Opowieść, trzeba by — i to bardziej niż „prawdopodobnie” — odnaleźć „istotne zdrowie”; trzeba by, aby mogło ono odsłonić prawdę, a poprzedzić je powinno ostrzeżenie analogiczne do tego, którym Sokrates opatrzył w *Gorgiaszu* mit o sądzie ostatecznym:

No to posłuchaj; opowiadają — rzecz bardzo piękną; choć ty ją nazwiesz mitem, z pewnością — ja: przypowieścią. Bo jako prawdę istotną opowiem ci to, co chcę powiedzieć²⁰.

Trzeba by, aby nie brakowało owej „muzyki” (natchnienia muz), którą Sokrates w *Fajdrosie* czuje się nagle wypełniony i której konieczność przypomina mu się w *Fedonie* kilka godzin przed śmiercią.

Zbiorek *Illuminacji* może robić wrażenie mitologicznego galimatiasu. Podobnie jak hipotetyczna opowieść *Wspaniała historia* rozpada się na „fragmenty”, tak i mitologia, w której Schelling usiłował widzieć pewną Całość, sprowadza się tu tylko do luźnych okazów: jak „Erynie” w *Mieście*, Wenus anadiomeńska w *Miastach*, I, bachantki (w tym samym teście). Helena (jeśli mowa tu w ogóle o Helenie trojańskiej) w *Fairy*, Norny (*Wieczór historii*), Antoni (jeśli rzeczywiście chodzi tu o św. Antoniego w *Młodości*, IV). Jest to zaledwie kilka punktów odniesienia. W *Metropolii* Rimbaud znajduje chyba upodobanie w zestawie takich różnorodności, nawet gdy robi aluzje do „arystokracji zareńskich, japońskich, gwarońskich”.

Nie ma tu wcale powodu do okrzyków podziwu wobec bogactwa mitologicznych punktów odniesienia Rimbauda oraz ich nieoczekiwanego charakteru. Schelling, omawiając wierzenia ludów Ameryki Południowej — znane mu z pracy: Don Félix Azara, *Voyage dans l'Amérique méridionale* — wyróżnia szczególnie gwarończyków za to, że ich język — jak stwierdza, opierając się na tym dziele — „jest jedynym, który można mniej więcej zrozumieć”²¹.

Aluzja Rimbauda do Nornów pod koniec *Wieczoru historii* niekoniecznie musi dowodzić lektury *Voluspđ*:

Znam ja jasion, a zwie się Yggdrasill, / drzewo krzaczaste, zwilżone błyszczącym obłokiem, / a z niego jest rosa, która pada w doliny, / wznosi się ono zawsze zielone nad źródłem Urd. / A z niego wyszły trzy Dziewice o dużej wiedzy, / z tego jeziora u podnóża drzewa: / Urd nazywa się jedna, a Verdandi druga; / ryły one na tabliczkach, a Skuld była trzecia. / Badały one prawa, pytały się losu, / i oznajmiały dzieciom ludzkim przeznaczenie²².

Tę samą mitologię mamy w *Poèmes barbares* Leconte de Lisle'a; znajduje się tam, proklamowana głosem trzech Norn, zapowiedź zmierzchu bogów i końca świata na wzór *ragnarök*:

²⁰ Platona *Gorgiasz*. Przełożył, wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Lwów 1922, s. 153.

²¹ F. W. J. Schelling, *Introduction à la philosophie de la mythologie*. Tłum. S. Jankélévitch. Aubier, Paris 1945. T. 1, s. 139.

²² *Poèmes islandais tirés de l'Edda de Saemund*, 1838, s. 191.

Gnie się i z korzeniami wyrwany upada Yggdrasil, / a gwiazdy niby grad złoty krążą, chłostane wichrem, / w głębi ruchomego nieba, zderzając się i rozbite obracają w nicłość; / dziewięć Sfer, którym stałej zabrakło podpory, osuwa się, / a w mrocznym, oniemiałym, dymem osnutym Oceanie, / tonie powoli przerażona Ziemia. / Oto, co zobaczyłam ja, Skulda, której ręka rzeźbi przeznaczenie. / A słowo me jest prawdą. Więc teraz pośpieszcie, dnie chyże, / by doprowadzić swój bieg aż do kresu. I wzniescie się, / głosy ostateczne, powstałe w płaczu czy radości, śmiechy / szczęśliwych Bogów, pieśni, wzdychania, bluźnierstwa. / O, nieogarnionego życia tchnienia, o szepty święte, / spieszcie się, bo już czyha godzina milczenia²³.

Przedmioty owego mitologicznego galimatiasu bywają przedstawiane jako zdewaluowane i ośmieszane. Niewątpliwie nie dorównuje jednak Rimbaud Offenbachowi, autorowi *Pięknej Heleny* czy *Orfeusza w piekle*. I w *Iluminacjach* nie ma nigdzie równie mocnej parodii jak w wierszu ze zbioru Demeny'ego pt. *Venus anadyomène*, datowanym 27 VII 1870, gdzie Wenus wychodząca z piany morskiej stanowi ewokację ohydnej prostytutki, wyłaniającej się ze starej wanny. Poetyka opowieści mitycznej ma bowiem w sobie coś z tej „zaprzęsłej już gry karnawałowej sięgającej starodawnego życia bogów”, którą wyimaginuje niebawem Hermann Conradi²⁴. Rimbaud podobnie jak Conradi posługuje się śmiesznymi anachronizmami (w *Miastach*, I, morze, z którego wyłania się Wenus anadiomeńska, „unosi floty orfeonów”); za jego też przykładem rozstrzuwa on wizje mieszczańskich obyczajów bogów Olimpu: nie Afrodyta czeka tu na Marsa, ale Wenus zdąża w odwiedziny do swego męża kowala. Jak w starożytnych saturnaliach (a chodzi tu w istocie o saturnalia mitologiczne), są tu pewne odwrócenia: „W górze jelenie brodzące w kaskadzie i jeżynach ssają Dianę”.

Jest to jakby realizacja podwójnego adynatu. Tityr w pierwszej *Bukolice* Wergilego uważa za niemożliwe, by lekkie jelenie pasły się powietrzem („*Ante leves ergo pascentur in aethere cervi*”). Wypadałoby też, aby jelenie uciekały przed Dianą, boginią łowów, zamierzającą je zabić. Jak odnotował Jean Hartweg, funkcje podmiot/przedmiot ulegają przestawieniu i owo „odwrócenie” staje się elementem „konstytutywnym dla tekstu”²⁵. Znamienne, jak opowieść mityczna w *Miastach*, I, wykazuje upodobanie w szeregowaniu realizowanych adynatów: zwykle radosne bachantki łkają; księżyc, uważany za zimny i niemy, płonie i wyje; Wenus pokłócona z Hefajstosem o to, że ją podglądał i uwięził w siatce,

²³ *La Légende des Nornes*. W: Ch. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*. Lemerre, Paris 1942, s. 54—55.

²⁴ H. Conradi, *Ein weiland Fastnachtsspiel aus dem antiken Götterleben*. W: *Gesammelte Schriften*, t. 3, s. 25—26. Afrodyta np. oczekująca Marsa przypomina sobie, że nigdy nie doznała podobnej szczęśliwości jak w wieczór swojej konfirmacji przy lekturze pierwszej w życiu powieści, mianowicie *Nana*.

²⁵ J. Hartweg, *Iluminations: un texte en pleine activité*. „Littérature” 1973, nr 11, s. 83.

gdy oddawała się miłośnikom z Aressem, wchodzi w podziemia kowali. Wydaje się nawet gotowa podejść do pustelników, którzy ją przecież odrzucili, składając swoje śluby.

Szyderstwo to jest widoczne w deminutywnym nazewnictwie. Spodek zderza się z „Sabinkami z przedmieścia” (co mogłoby być rodzajem pleonazmu). Podobnie i w *Miastach*, I, bachantki nazywają się „bachantkami przedmieść”, co w nawiązaniu do *Bachantek* Eurypidesa zożydza zarówno postaci mitologiczne (Agaue i jej siostry pochodziły z krwi królewskiej), jak i miejsce, w którym się one znalazły (góra Kitajron w sąsiedztwie Teb). Szczególnie ciekawy przykład rodzaju deminutywnego znajdujemy w *Oddaniu*. Po przywołaniu istot, które Breton nazwał tajemniczymi pasażerkami: Luizy Vanaen z Voringhem, Leonii Aubojs z Ashby, Lulu, Pani*** i jeszcze innych zwraca się poeta z modlitwą do czarodziejki Circe; ale staje się ona tu „Circeto lodowych gór, gruba jak ryba i iluminowana jak dziesięć miesięcy czerwonej nocy”. Przyrostek deminutywny i rodzaj męski wywołują efekt burleski.

*

Oddanie nie jest skomponowane na wzór opowiadania. Jeśli istnieje tu nawet sekwencja, to nie jest to sekwencja złożona z jednostek narracyjnych²⁶, ale następstwo modlitw, inwokacji, a więc jednostek wokatycznych, z których każda zawiera zasadniczo trzy elementy: przywołanie odbiorcy („Siostrze Luizie Vanaen z Voringhem”), krótka jego inwokacja („Jej niebieski kornet zwrócony ku Morzu Północnemu”), przedmiot przywołania, modlitwy („Za rozbitków”). Bywa też, że taka jednostka zostaje zredukowana do pierwszego tylko elementu („Pani***. Młodzieńcowi, jakim byłem.”). Może się też zdarzyć tak daleko idąca koncentracja formuły, że właściwie już nie wiadomo, czy chodzi tu o przywołanie, czy o sam przedmiot przywołania („Temu świętemu starcowi, w eremie albo w misji”). Ale bywa i przeciwnie, kiedy każdy z trzech komponentów zostaje rozwinięty, jak np. w wypadku modlitwy do Circeto:

W ten wieczór — Circeto lodowych gór, grubej jak ryba i iluminowanej jak dziesięć miesięcy czerwonej nocy, — (jej serce ambra i żar), — jedynej mojej modlitwie, niemej jak te nocne regiony i poprzedzającej porywy gwałtowniejsze od tego polarnego chaosu.

Mamy tu doskonały przykład elementu mitycznego nie zintegrowanego w strukturę narracyjną, a podlegającego mimo to pewnego rodzaju rozwlekłej narratywności. Już Barthes zwrócił uwagę na niesłychaną różnorodność gatunków opowiadań:

²⁶ Na temat pojęcia sekwencji zob. C. Brémond, *La logique des possibles narratifs*. „Communications” 1966, nr 8, s. 60.

Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków, obecnych w najrozmaitszych twórczych, jak gdyby każde tworzywo skłaniało się ku człowiekowi, by mu powierzać opowieści: opowiadanie pojawia się zarówno w języku artykułowanym, mówionym lub pisanym, jak w obrazie statycznym lub ruchomym geście, a także w uporządkowanym złączeniu wszystkich tych substancji, obecne już w micie, legendzie, bajce, opowieści, noweli, epepei, historii, tragedii, dramacie, komedii, pantomimie, namalowanym obrazie (wystarczy przypomnieć św. Urszulę Carpaccia), witrażu, filmie, komiksach, wiadomościach gazetowych, rozmowie²⁷.

Z przytoczonej tu długiej listy należy sobie zakonotować, że opowiadanie potencjalnie występuje w obrazie, jak np. w sławnym malowidle na greckiej wazie przedstawiającym Ulissesa z Syrenami. Istnieje ono również potencjalnie w imieniu, dla którego stanowi ilustrację. Imię Circe zawiera Odyseję. Circeto mogłoby więc zawierać swoisty rodzaj Rimbaudowskiej Odysei; na pewno nie tę, którą autor przeżył w drodze z Genui do Cypru czy z Adenu do Marsylii (mało bowiem ona nas tu obchodzi) i nawet nie tę, o której marzył, gdy jeszcze jako dziecko „zagięty rozpięty okrutnie przeczuwał” (*Siedmioletni poeci*), ale raczej tę, którą upodobał sobie przekształcać za pomocą „alchemii słowa”, przez „zwykłą halucynację” i „halucynację słów”.

Dokonująca się u poety „Przez powieści szaleńcza serc robinsonada” (*Roman*) nie ogranicza się tylko do powieści Daniela Defoe. Kultura klasyczna Rimbauda, jeśli nawet nie tak szeroka, za jaką powszechnie uchodzi, zachowała przecież pewne reminiscencje z Homera. Tłumaczenie *Odysei* pióra Leconte de Lisle’a, opublikowane w 1867 r. u Alphonse’a Lemerre’a — „dobrego wydawcy”²⁸, przyczyniło się właśnie do renesansu tego poematu; zasmakowali w nim szczególnie parnasiści. Nic więc dziwnego, że w *Samogłoskach U* (Y greckie) kojarzy się z *Cyklami* (cyklicznymi poematami rozwijającymi całokształt epepei achajskiej przed upadkiem Troi i po jej upadku), jak i z „boską grą opalowych mór”, po których tak długo błądził Odyseusz. Podobnie jak *Podróż* Baudelaire’a zawierała przejrystą aluzję do Lotofagów, tak i *Statek pijany* stanowi nową odyseję; jest to opis rozwijającej się wyprawy doprowadzonej do momentu posępnego powrotu do kraju („*la flache*”). W *Złotym wieku* rozbrzmiewają nowe głosy syren²⁹. Struktura odysei staje się jednak najbardziej zwarta w *Sezonie w piekle*: dobrowolne szaleństwo prowadzi (fałszywego) potępieńca „na granice świata i Kimmerii, ojczyzny wichrów i ciemności”, tam gdzie za wskazówkami Circe Ulisses miał wywoływać i indagować zmarłych. Lud i miasto Kimmeryjczyków

²⁷ Barthes, *op. cit.*, s. 327.

²⁸ List Rimbauda do Théodore’a de Banville z 24 V 1870 (Rimbaud, *Oeuvres complètes*, s. 236).

²⁹ Wracam do sugestii J. Richera (*L’Alchimie du verbe de Rimbaud ou les Jeux de Jean-Arthur. Essai sur l’imagination du langage*. Didier, Paris 1972, s. 114).

okryty mgłą i chmurami. Nigdy tam nie docierają promienie świetlistego słońca, ani gdy się ono wznosi ku niebu gwiazdzystemu, ani gdy z nieba znów zmierza ku ziemi, lecz noc zabójcza rozciąga się nad nieszczęsnym narodem³⁰.

Miejsce, gdzie rozgrywa się *Nekuia*, tradycyjnie lokalizowane w Tracji, znajduje się na skrajnej północy znanego Grekom świata.

Daleka północ w *Iluminacjach* to „chaos lodów i nocy polarnych” (*Gdy skończył się potop*). Rimbaud sam tam nigdy nie był i pod tym względem należy zupełnie odrzucić hipotezę Antoine’a Adama. Marzenia poety wywodzą się raczej z lektury Jules’a Verne’a lub dzienników podróżny. Nie ma to zresztą większego znaczenia. Stanowi to przede wszystkim u niego sposób dotarcia do „krańców świata”³¹, a więc do nowego kraju Kimmeryjczyków. Trudno pod tym względem o bardziej znaczący tekst niż *Barbarzyńca*, gdzie V. P. Underwood dopatruje się możliwych reminiscencji z opowiadania Jules’a Verne’a *Un Hivernage dans les glaces*³². Ale jakież dystans między „bryłami lodu zderzającymi się ze złowrogim trzaskiem” (Verne) a „zderzeniami brył lodu z gwiazdami” (Rimbaud)! Jeśli uznać za Barthes’em, że „opowiadanie to wielkie zdanie”³³, to w tym wypadku zdanie nabrzmiewa i pęka. Brak tu jakiegokolwiek orzeczenia głównego. Podmiot, do którego nawiązuje się w zakończeniu poematu, zawisa nad milczeniem. Podobny efekt zawieszenia osiąga zastąpienie orzeczenia imiesłowem czasu teraźniejszego. Modalność osobowa jest użyta tylko w wypadku uporczywej negacji, umieszczonej ponadto w nawiasie: „(one nie istnieją)”. Znajdujemy się rzeczywiście jakoby poza czasem i wszelkimi ramami, „długo po dniach, sezonach, istnieniach i krajach”. Warunki wydają się więc spełnione, aby uznać *Barbarzyńcę* za czysty opis, pozbawiony wszelkiego elementu narracyjnego: mamy tu bowiem zawieszenie czasu oraz wszystkich czasowników wskazujących działanie³⁴. A jednak narracyjność istnieje: w czasowym wymiarze wspomnienia z przeszłości, choćby nawet unicestwionej (ale „dawne fanfary heroizmu (...) nawiedzają nam jeszcze głowę i serce”); w oczekiwaniu („zawieszeniu”, które podtrzymuje, jak to zwrócił uwagę Barthes, strukturę narracyjną otwartą³⁵, nawet wtedy, gdy dzięki niemu zamyka się w tekście pewien cykl); a nawet same rzeczowniki (żary, ognie, piany) są czynnikami [*agents*], jeśli nie aktantami [*actants*], tym bardziej że towarzyszą im imiesłowy czasu teraźniejszego. „Muzyka”

³⁰ Homer, *Odyseja*. Przekład J. Parandowskiego. Warszawa 1972, Pieśń XI, s. 170.

³¹ Cytat z tekstu o takim tytule przewidziany był w brulionie *Alchemii słowa*.

³² V. P. Underwood, *Rimbaud et l'Angleterre*. Nizet, Paris 1976, s. 24. Nowelka Verne’a ukazała się w „Le Musée des familles” w 1855 r.

³³ Barthes, *op. cit.*, s. 330.

³⁴ Zob. rozróżnienie między opisem a narracją ustalone przez G. Genette’a w *Frontières du récit*. „Communications” 1966, nr 8, s. 156—159.

³⁵ Barthes, *op. cit.*

w roli głównej dominanta przyczynia się do ponownego wprowadzenia wymiaru czasowego; określa ją podwójna akcja: „obrót otchłani” i „zderzenia brył lodu z gwiazdami”. Niewątpliwie można uznać za J.-P. Richardem, że *Barbarzyńca* jest „pejzażem”³⁶, ale utwór ten jest także miejscem niebyłej akcji („one nie istnieją”), albo też akcji unicestwiającej samą siebie, skoro wszystko wiruje i wraca do punktu wyjścia.

„Nocne regiony” wywoływane w *Oddaniu* i „lodowe góry” stanowią jeszcze ciągle kolejne wcielenia kraju Kimmeryjczyków. Oczekiwanie jakiejś akcji bardziej się tam uwypukla niż w *Barbarzyńcy*, ponieważ modlitwa do Circeto poprzedza „porywy gwałtowniejsze od tego polarnego chaosu”. Tekst potwierdza istnienie w tym pejzażu potencjalnego eposu, gotowego do dalszej amplifikacji i realizacji.

*

O tych „porywach” i walce opowiadają też inne teksty. Wojna tak prosta „jak fraza muzyczna” ustanawia ponownie prawa *diegesis*. Jest to walka z „Nią”; relacja tej walki w czasie przeszłym mieści się na końcu *Metropolii*:

Ten poranek, kiedy zmagaleś się z Nią w śnieżnych błyskach, te zielone wargi, lodowce, czarne flagi i niebieskie płomienie, i te purpurowe tchnienia polarnego słońca — twoja moc.

Jakakolwiek identyfikacja tej anonimowej istoty z istotą rzeczywistą byłaby próżna. Odmawiając jej imienia, poeta dąży tym samym do zredukowania opowiadania do jego tylko zarysu. Ale jeśli w całym zbiorze poszukuje się szczątków jakiejś odysei, to nie można powstrzymać się od myśli, że partnerem walki może tu być jakaś inna Circe (walczyła ona z Ulisessem w pieśni X). Może ona być Wampirzycą z *Niepokoju*, która podobnie jak Circe przed wyjazdem do Kimmerii daje rozkazy, komenderuje i kreśli akty — może te właśnie, które są wymienione w ostatnim akapicie:

Runąć w ranach, przez nużący wiatr i morze; w męce, przez milczenie zabójczych wód i powietrza; w udrękach, które zaśmiewają się w swojej okrutnie wzburzonej ciszy.

Nie jest to jeszcze opowieść, ale uszeregowanie już w porządku wypowiedzi elementów możliwej opowieści.

Znamienne, że niepokojąca postać płci żeńskiej zarysowana w *Iluminacjach* jest głosem (jest to „kobięcy głos” w *Barbarzyńcy*). Znamienne jest także to, że stanowi ona niejako, jeśli wolno tak się wyrazić, rezerwę dalszych opowiadań. „Królowa” czy „Czarownica” z końca utworu *Gdy skończył się potop* wie mnóstwo rzeczy, nam niewiadomych; mogła-

³⁶ Richard, *op. cit.*, s. 213.

by je opowiedzieć, ale „nigdy nie zechce powiedzieć”. Należałoby chyba zadać jej gwałt, na wzór Ulissesa wyciągającego swój miecz przeciwko Circe, aby wymusić z niej słowa. Nie wykluczając hipotezy punktów odniesienia do *Czarownicy* Micheleta czy też do centralnego ognia w *Aurelii* (I. 10), należy tu jednak widzieć przede wszystkim fantasmagorię wplątaną w mitologię, jak to często bywa w XIX wieku. Quinet np. w swoim *Ahasverusie* używa Nornom i Walkiriom kotłów pochodzących z Kuchni czarownicy z *Fausta*. Z całą pewnością Rimbaud znał *Pierwszego Fausta*; w maju 1873 r. prosił Delahaye o jego przesłanie³⁷. Królowa, Czarownica, Wampirzyca, Norny i Circeto stanowią jakiś wspólny synkretyzm mitologiczny, którym cały zbiorek jest przesycony.

Nazwa Circeto może sugerować jeszcze innego rodzaju synkretyzm. Nasuwa bowiem myśl o Derketo, jakoby pierwszego bóstwa rodzaju żeńskiego, o którym mówi Schelling. Lukian przedstawia ją jako matkę Hery. Powiada, że sam widział jej podobiznę w Fenicji:

Jest to bardzo dziwna figura. W połowie kobieta, ale w części od ud do stóp wydłuża się w ogon rybi, podczas gdy statua znajdująca się w Hierapolis jest kobietą od stóp do głów³⁸.

Ondyna „lodowych gór”, Circeto, może być „gruba jak ryba”.

Schelling, powołując się — zresztą z pełną swobodą — na Lukiana, referuje, że

w mieście syryjskim Hierapolis, niedaleko Eufratu, istniała według dobrze znanej Lukianowi opowieści świątynia, gdzie pokazywano przepaść, dokąd miały odpłynąć wody potopu: świątynia ta była poświęcona bogini Derketo³⁹.

Jej osoba łączy się więc z mitem Potopu, zajmującym według mnie miejsce centralne w twórczości Rimbauda, zwłaszcza w *Iluminacjach*.

Aluzja do łacińskiej wersji tego mitu (Deukalion i Pyrra) wydaje się całkiem przejrzysta; do tej mianowicie, która znajduje się w *Przemianach* Owidiusza, a odnajduje się w Rimbaudowskich *Ucztach głodu* z sierpnia 1872 oraz w cytacie *Głód z Sezonu w Piekło*:

Jedzcie tłuczone kamyki,
Głazy kościelnych stropów,
Moreny, dzieci potopów,
Bochny w kotlinie dzikiej.⁴⁰

Otóż była to wersja znana Lukianowi, zapisana w cytowanym wyżej traktacie.

³⁷ Rimbaud, *op. cit.*, s. 268.

³⁸ Lucien de Samosate, *De la Déesse syrienne*. W: *Oeuvres complètes*. Tłum. E. Chambry. Garnier, Paris 1934, t. 3, s. 361. Należy jednak zauważyć, że przypisywanie tego *opusculum* Lukianowi budzi wątpliwości.

³⁹ Schelling, *op. cit.*, s. 184.

⁴⁰ Należy zanotować synkretyzm istniejący między tradycjami łacińską (przemiana kamyków w ludzi) a biblijną (rozmnożenie chleba). Przekład *Ucztę głodu* A. Wążyka.

Liczne aluzje do Potopu znaleźć można i w *Iluminacjach*: w *Dzieciństwie* i w *Robotnikach* (tu występuje motyw powodzi). *Ruch* opisuje nową odyseję w „dyluwialnym świetle”, a barka, na której wypływają „zdobywcy świata”, jest wyraźnie nazwana arką. Tu także opis dominuje nad narracją; cały tekst jest bowiem w czasie teraźniejszym, a wypowiedź dokonuje się raczej według modalności „Oto” („To są”, „Widać”) niż według modalności formuły „Był sobie niegdyś”. Jak powiada Gérard Genette,

narracja łączy się z akcją albo wydarzeniami uważanymi za czyste procesy i tym samym wyakcentowuje aspekt czasowy i dramatyczny opowiadania; tymczasem opis, ponieważ zatrzymuje się na aktach i istotach oglądanych w ich równoczesności, a do samych procesów podchodzi jak do widowiska, hamuje niejako bieg czasu, czym przyczynia się do rozwijania opowiadania w przestrzeni⁴¹.

Nie sposób jednak negować diegetycznej funkcji opisu: poruszanie się ekspedycji przygotowuje decydującą postawę „młodzieńczej pary”, która „odosabnia się na pomoście (...) I śpiewa, i czuwa”. Zachodzi tu raz jeszcze kontrola i zawieszenie.

Można by tu pewno nawiązać do Orfeusza na Argo; skojarzenie to nasuwa się zwłaszcza, gdy mowa o „flotach orfeonów” w *Miastach*, I⁴². Może też i zamysłowi, sekretnie się wiążącemu z ową parą młodzieńczą (poeta i jego geniusz?), przypisać by wypadało demiurgiczny charakter, którym tradycja orfejska bardziej od czwartej ody pytyjskiej Pindara obdarzyła piewę Tracji.

Zamysł ten obliczony na odnowienie świata znajduje jasne sformułowanie na końcu utworu *Młodość*, IV:

Co do świata: jaki będzie, kiedy się objawisz. W każdym razie skończą się dzisiejsze pozory.

Ostateczny akt buntu polega tu niewątpliwie na podstawieniu się na miejsce Stwórcy lub Stwórcy może tylko rzekomego. W powieści Carlosa Fuentes'a *Terra nostra* Pan Bóg objaśnia:

Ostatni akt Stworzenia był niczym więcej jak tylko ostatnim. Wcale więc nie był to akt kulminacyjny, ale raczej akt dekadencji, znudzenia, braku wyobraźni. Czyż jest możliwe do przyjęcia, aby Ojciec Wszchemogący bezpośrednio stworzył tę ohydłą farsę, jaką jest ludzkość? Jeśli by tak było, to albo nie byłby Bogiem, albo byłby najokrutniejszym... albo najgłupszym z bogów⁴³.

Stąd do idei, że ten rzekomy Bóg jest tylko ludzkim wymysłem, a jego imię jest tylko wytworem ludzkiego języka, jest tylko krok, którego Pan nie waha się przekroczyć, nie waha się też i Rimbaud.

⁴¹ Genette, *op. cit.*, s. 158.

⁴² Byłaby to owa „*orphique matiné d'orphéonesque*”, którą Jean-Luc Steinmetz — nie bardzo mi wiadomo, dlaczego — wolał nazwać „*orphesque*” (J. - L. Steinmetz, *Ici, maintenant, les „Iluminations”*. „*Littérature*” 1973, nr 11, s. 37).

⁴³ C. Fuentes, *Terra nostra*. Tłum. C. Zins. Gallimard, Paris 1979, s. 209.

Gdy skończył się potop stanowi w *Iluminacjach* konstatację: całe stworzenie przerobione na rozkaz Jahwe jest jeszcze do przerobienia. A ten drugi akt stworzenia jest jeszcze gorszy od pierwszego. Jak powiada Schelling, powołując się na świadectwo proroka Jeremiasza, respektowane niegdyś zakazy dziś już wcale nimi nie są (m. in. budowanie⁴⁴). Mleko i miód już nie płyną, ale krew i mleko. Nadszedł czas Sinobrodego, nawet jeśli Eucharis udaje ewangelistę. Należy więc zniweczyć ten drugi akt stworzenia. Proza umieszczona przez Fénéona w nagłówku *Iluminacji* wskazuje na tę konieczność opisaną w końcowym fragmencie opowieści (*Gdy skończył się potop*). Następuje tu długa sekwencja jednostek narracyjnych z dużą obfitością czasowników działania w czasie przeszłym, protagonistów oraz wskazówek czasowych. Narracja pęka i wybucha apelem o nowe Potopy:

Rozlej się, stawie; — piano, spłynij po moście i nad drzewami; — kiry i organy, błyskawice i grzmoty, podnieście się i zahuczcie; — wody i smutki, zbierajcie, by zastąpić Potopy.

Podjęcie opowieści w trybie stwierdzania nabiera w ostatnim akapicie wartości potwierdzenia. Opowieść była u początków tego, co trzeba by jeszcze nazwać „ruchem”.

Ruch ten prowadzi do momentu, który choć sytuuje się jeszcze w przyszłości, jest jednak proroczco zapowiedziany w zakończeniu *Wieczoru historii* jako okres oczekiwany:

Nie! — Ta chwila wrzącej pary, rozstępujących się mórz, podziemnych pożarów, porwanej planety i postępujących eksterminacji, oczywistości tak nieprzewrotnie poświadczonych przez Biblię i Norny, i które istota poważna powinna by mieć na uwadze. — Nie będzie w tym jednak nic legendarnego!

Proroctwo to znajduje potwierdzenie zarówno w proroctwach Apokalipsy, jak i w *Voluspđ*. Także Carlyle, które się tymi problemami interesował, rozumiał, że *eschaton*, zapowiedziany w dawnych mitologiach germańskich i skandynawskich, ów *ragnarök* jest niczym innym jak katastroficznym końcem świata: składają się nań gigantyczna walka bogów z demonami, zakończona śmiercią wszystkich bogów, wszystkich herosów i powrotem świata w stan chaosu⁴⁵. Leconte de Lisle rozpoznaje w tym „inny potop”⁴⁶.

W tych warunkach bardziej zrozumiała staje się modlitwa do Circeto-Derketo. Poprzedza ona „porywy gwałtowniejsze od tego polarne chaosu”, odpowiadające siłom dążącym do obalenia świata i wydania go na pastwę chaosu. Jeśli — jak napisał Schelling — sens mitu o potopie

⁴⁴ Schelling, *op. cit.*, s. 186. Oto stoją tu stragany, bobry budują, jest wielki dom szklany, a zostanie jeszcze zbudowany Wspaniały Hotel w chaosie lodowców i nocy podbiegunowej.

⁴⁵ T. Carlyle, *Les Héros*, s. 62 n.

⁴⁶ Leconte de Lisle, *op. cit.*, s. 54.

zawarty jest „w przejściu pod niepoohamowaną władzę drugiego boga”⁴⁷, to tym drugim bogiem nie może być nikt inny tylko sam poeta-demiurg.

Poeta w roli nowego demiurga unicestwia poprzednie stworzenie po to tylko, by je od nowa rozpocząć. Zawarta jest w tym pewna prawidłowość, dobrze skądinąd znana mitologom; implikuje ona w każdej opowieści o genezie, jak wykazuje to André Jolles, obecność pary złożonej nie tylko z pytania i odpowiedzi, ale i z następstwa destrukcji i konstrukcji. Studiując mitologię hinduską, Jean Herbert notuje, że

jakakolwiek byłaby akcja, składają się na nią z konieczności destrukcja tego, do czego ona zmierza, kreacja tego, co się z niej rodzi, i konserwacja tego, co obu jest wspólne⁴⁸.

Mircea Eliade, konfrontując rytuały z mitami, wykazuje, że każde stworzenie jest regeneracją przechodzącą przez unicestwienie i wyraża się walką⁴⁹. Kojarzy się to z tzw. sekwencją wprowadzającą, którą A. J. Greimas szczególnie uwydatnił w opowieści mitycznej⁵⁰:

I. Rozczarowanie

1. dysjunkcja: dysocjacja starego świata, jego rozproszenie (na początku utworu *Gdy skończył się potop*),
2. próba: walka o zburzenie starego świata.

II. Objawienie

1. koniunkcja: wysiłek, by począć lub scalić nowy świat,
2. próba: wysiłek osłaniania przed siłami destrukcyjnymi.

Pojęcia próby i objawienia uwypuklają się w szczególnie sposób w narracyjnej prozie *Królowania*; owe cztery modalności wyraźnie się tam zaznaczają:

1. dysjunkcja: zakłócenie wzbudzone „wśród bezmiernie łagodnego ludu” krzykami „wspaniałych mężczyzny i kobiety”. One powinny spowodować zakwestionowanie sytuacji.

2. próba: ten mężczyzna i ta kobieta sami mówią „o skończonej próbie”, bez dalszego wyводу.

3. objawienie: mówią też o niej „przyjaciołom”, tak samo bez komentarza.

4. próba: wykonywanie królowania „przez cały poranek” i „przez całe popołudnie”, a więc królowania jednodniowego, niczym w tradycyjnym scenariuszu (jak w *Un Giorno di regno*, które Felice Romani skonstruował dla Verdiego, inspirując się historią Stanisława Leszczyńskiego). Stąd wykorzystanie formy „królowali [*ils furent rois*]” słusznie nazwanej przez Alberta Py „*prétérit d'abolition*”⁵¹.

⁴⁷ Schelling, *op. cit.*, s. 185.

⁴⁸ J. Herbert, *La Mythologie hindoue*. Albin Michel, 1953, s. 103.

⁴⁹ M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*. nrf, Paris 1949, s. 69 n.

⁵⁰ A. J. Greimas, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*. „Communications” 1966, nr 8, s. 38.

⁵¹ A. Py, édition critique des *Illuminations*, Droz, Genève 1967, s. 113.

Proponowano rozmaite alegoryczne znaczenia dla tej przypowieści. Wolę osobiście zwrócić uwagę na strukturę narracyjną tekstu odtwarzanego jako strukturę nieciągłego, pękniętego opowiadania o przyrodzie demiurga, tego, co Ives Bonnefoy nazwał „próbą harmoniczną [*tentative harmonique*]”.

Trudno chyba o lepszą ilustrację momentu objawienia niż proza zatytułowana *Jutrzenka* — opowieść o miłosnej pogoni i konieczności miłosnego uścisku dla rodzenia nowego świata. Mamy tu do czynienia z opowieścią mitologiczną, bo jak w poematach Homera „jutrzenka letnia” jest tu „boginią”. Wstępna sekwencja opowieści mitycznej realizuje się tu w pełni:

1. dysocjacja: „obozów cieni” i rodzącego się dnia,
2. próba: pogoń,
3. objawienie: podnoszenie zasłon,
4. próba: niespełniony uścisk miłosny i upadek.

Wyobraźmy sobie — sugerował Max Müller — zdrowe i mocne uczucia młodej rasy ludzi (...) Wyobraźmy sobie serca zapalone uczuciem dotąd nie znanym, impulsem, którego nazwać nie potrafili. A jeśli nawet chcieli mu nadać imię, gdzież go mieli szukać? Czyż miłość nie była dla nich jakby przebudzeniem? Jutrzenką rozbłyskującą w ich duszy niebiańskim splendorem, przenikającą ich serca niebiańskim ciepłem (...)? Jeśli w istocie tak było, to jedna tylko nazwa, jedno porównanie nadawać się mogło dla wyrażenia blasku zapowiadającego jutrzencę miłości: czerwień zorzy o wschodzie słońca. Słońce wzeszło, mówili, kiedy my mówimy: Kocham⁵².

Kojarzący się z momentem jutrzenki i wschodu słońca moment miłości może być tylko momentem, zagrożonym już przebudzeniem, zagrożonym południem⁵³.

Wiele w *Iluminacjach* można by znaleźć przykładów drugiej próby, tej, która następuje po objawieniu. W *Czuwaniach*, I, po objawieniu „życia” następuje jego zakwestionowanie, wyrażone zaimkami wskazującymi zawierającymi gest desygnacji: „Czy tak to było naprawdę?” W *Mieście* nowy urbanizm zdaje się zagrożony nawrotem dawnych widziadeł; wyraża się to w końcowym zdaniu tak skomplikowanym, że aż zatracającym konstrukcję. Ale najbardziej pod tym względem jest wymowny drobny poemat pozbawiony tytułu, następujący po *Being Beautous*, utwór niby oddzielny⁵⁴, ale właściwie z tą antropogoniczną prozą ściśle powiązany. Powstaje w trudzie Piękna Istota, po czym przychodzi

⁵² M. Müller, *Essai sur la mythologie comparée*, opublikowane w skrócie w tłumaczeniu francuskim w „Revue germanique”, czerwiec—lipiec 1858, s. 33. Inne tłumaczenie tej samej pracy w całości zostało opublikowane w 1872 r. Müller poza tym udostępnił teksty *Vedy*, dając ich tłumaczenie angielskie.

⁵³ To samo nadejście godziny miłości (czwarta rano, w lecie) w południe, w poemacie z r. 1872, zatytułowanym *Bonne pensée du matin*.

⁵⁴ Jak to słusznie wykazał G u y a x, *op. cit.*

czas marności („O spopielala twarzy, tarczo włochata, ramiona z kryształu. Armato, na którą muszę runąć w skłóceniu drzew i lekkiego wiatru.”).

Sądzę — pisze Albert Py na temat *Being Beauteous* — że cały ten dynamizm niszczycielskiej eksplozji i ontologicznego powstawania stanowi właściwą i istotną podstawę dynamizmu samej poezji Rimbauda, jako poezji młodzieńca odczuwającego równocześnie w intensywności olśniewającego błysku, upojenie narodzinami i grozę śmierci⁵⁵.

Prorocze objawienie, godne Ezechielowskiej wizji ożywiających się kości (XXXVII, 8), zostaje zastąpione prostym objawieniem tekstu, które dokonuje się poprzez lekturę. Nowa geneza byłaby więc tylko mitologiczną metaforą genezy poematu. Jeśli, jak to sugeruje Barthes,

zrozumieć opowiadanie to nie tylko śledzić rozwój historii, ale także rozpoznawać „piętra”, rzutować poziome powiązania „nici” narracyjnej na oś *impliedite* pionową; czytać (słuchać) opowiadania to nie tylko przechodzić od słowa do słowa, lecz także z poziomem na poziom⁵⁶.

Przekraczając opowieść mitologiczną, należałoby dopatrywać się tu opowieści autotematycznej, która byłaby zwierciadłem samej siebie.

Można by też próbować rekonstruować tę opowieść według schematu wstępnej sekwencji opowiadania mitycznego, naszkicowanego przez Greimasa:

1. Dysocjacja: język oddziela przedmiot od jego atrybutu (*Dzieciństwo*, III: „Jest zegar, który nie bije”) albo rozbija składniki danego momentu, aby je zastąpić składnikami innego momentu („Pochmurny poranek lipcowy. Unosi się w powietrzu smak popiołu; — zapach potniejącego na palenisku drewna; — przemoknięte kwiaty — bezład przechadzek — dżdżysty chłód kanałów na polach, czemuż nie zabawki jeszcze i kadzidło”; *Frazy*), wreszcie daje sygnał do odjazdu (*Odjazd*).

2. Próba: sygnał („Wystarczy ci trącić bęben palcami”) znajdujący się na początku utworu *Do mądrości* jest znakiem do walki; odjazd może stać się odjazdem na „koniec świata” (*Dzieciństwo*, IV); ale powrót do chaosu uzależniony jest od takiej prostej rzeczy jak atrament („Tchnąc miłą wonią chińskiego tuszu, czarny pył sypie się łagodnie na moją wieczorną godzinę”; *Frazy*)⁵⁷.

3. Objawienie: może wtedy nastąpić („Przykręcam płomień świecznika, rzucam się na łóżko i zwrócony w stronę ciemności widzę was, moje panny, moje królowe”; *Frazy*). Tekst jest grą asocjacji („Morze czuwania jak piersi Amelii”; *Czuwania*, III), grą metafor (*Krajobraz morski*), grą brzmień harmonicznym (przedłużenia w *Zimowym święcie*).

4. Próba: pisanie zakłada wysiłek, „obliczenia” (*Niedziela*), „pracę”

⁵⁵ Py, *op. cit.*, s. 103.

⁵⁶ Barthes, *op. cit.*, s. 333.

⁵⁷ Ostatni tekst bez tytułu. Jest to jakby ironiczny wyraz deszczu potopowego i deszczów ognistych odpowiadających chaosowi *Barbarzyńcy*.

(*Młodość*, IV) i nie ma chyba większej groźby ponad samo „niszczyciel-skie dzieło, które skupia się i wzbiera w masach” (*Niedziela*).

Wiadomo, z jaką wnikliwością, a zarazem goryczą Rimbaud wyraził w *Pożegnaniu*, fragmencie *Sezonu w piekle*, swoją przegraną jako pisarza, artysty i demiurga:

Stworzyłem wszystkie święta, wszystkie triumfy, wszystkie dramaty. Próbowałem wymyślić nowe kwiaty, nowe gwiazdy, nowe ciała, nowe języki. Wierzyłem, że zyskuję nadprzyrodzone siły. Ale cóż. Muszę pogrzebać swoją wyobraźnię i wspomnienia.

Wyprzedaż w Iluminacjach staje się wyprzedażą „wprowadzania obliczeń”, „niesłychanych skoków harmonii”, „nieprzeczuwanych odkryć i pojęć” — i całego tego nowego stylu pisania związanego z oczekiwaniami objawienia — a dla tłumów przedmiotu kpiny.

Prawdę mówiąc, owe relikty mitologiczne znajdujące się w tekstach *Iluminacji* mogą wzbudzać raczej niepokój. Są one bądź nieoczekiwane („Łaskawy syn Pana” w *Starożytnym*), bądź amplifikowane („Rolandowie”, „Maby” w *Miastach*, I), bądź odwrócone („Diana” w tym samym tekście), czy wreszcie zdeformowane („Circeto” w *Oddaniu*); ujmowane w takich formach podlegają poważnemu ryzyku dewaluacji. Szczególnie mitologia była tu ciągle zagrożona przez fantasmagorię. Pomieszenie obu bardzo wyraziście występuje w *Miastach*, I. W *Nocy piekielnej* „mistrz fantasmagorii” szczylił się, że „odsłoni wszystkie tajemnice: religijne i naturalne misteria, śmierć, narodziny, przyszłość i przeszłość, kosmogonię i nicność”. Lista ta jednak kończy się upadkiem przypominającym podobne motywy w *Iluminacjach* (*Mosty*: „Biały promień, spadający z wysokiego nieba, niweczy tę komedię”). Zredukowana tak do fantasmagorii mitologia zatracą się i — jak pisze Adorno — staje się iluzją tylko i towarem⁵⁸. Poecie występującemu tu w roli szarlatana, podobnie jak i (zafałszowanemu) potępieńcowi, również (zafałszowanemu) demiurgowi nie pozostaje nic innego tym razem także, jak tylko wyprzedaż.

Ową degradację mitycznego w baśniowe przewidywał Hegel od momentu, kiedy naturę i świat ludzki odarto z wszelkiego boskiego charakteru:

sięgająca w nieskończoność ciągłość łańcucha przyczyn i skutków zostaje wtedy przerwana, a liczne ogniwa tego prozaicznego łańcucha okoliczności, wymykające się jasnemu rozumieniu i ścisłej interpretacji zostają znów połączone w zupełnie przypadkowy sposób; jeśli się to jednak dzieje bez konieczności i bez wewnętrznej racji, to taki sposób interpretacji właściwy dla większości baśni z *Tysiąca i jednej nocy* pojawia się tutaj jako zwykła gra wyobraźni, która za pomocą tego rodzaju pomysłów dąży do nadania temu, co niewiarygodne, pozorów realności i możliwości⁵⁹.

⁵⁸ Adorno, *op. cit.*, s. 120.

⁵⁹ Hegel, *op. cit.*, s. 183.

Opowieść z Iluminacji, opowiadanie najbliższe baśniom z *Tysiąca i jednej nocy*, bardziej opiewa brak muzyki i pełni oczekiwanej od mitu, niż opowiada fantasmagoryczną historię Ducha i Księcia. *Duch*, jeden z najzarliwszych utworów prozą Rimbauda, pozostaje oczekiwaniem w „zimową noc”, w „śnieżnych pustyniach”. Objawienie dokonuje się tu na rozkaz. Po sekwencji apodyktycznych jednostek („Jest uczuciem i terażniejszością”, „Jest miłością”) i po drugiej sekwencji jednostek wołańcowych (o funkcji bardziej magicznej niż fatycznej)⁶⁰ pojawia się krótka jednostka narracyjna („Wszystkich nas poznał i wszystkich pokochał”), która wydaje się także napiętnowana czasem przeszłym dokonanym. Całość tekstu, łącznie ze zdaniem końcowym, mimo zawartego w nim elementu dydaktyki, wydaje się naznaczona pewnego rodzaju efektem zanikania [*fading*], alternatywą obecności i nieobecności, albo raczej nieuniknionym osłabieniem obecności. Nasuwają się tu początkowe wersy *Jesieni* Hölderlina:

Legendy, co odlatują od ziemi,
Z ducha, który był niegdyś i powraca⁶¹.

Czyż może dzieć się inaczej, skoro mit sprowadzony zostaje do czegoś „legendarnego” (*Wieczór historii*), a „Adoracja odchodzi”, kiedy pozór nowej religii nastaje po wysiedleniu religii zastanej (oddalenie zabobonów, negacja odkupienia, zniesienie „przyklękań” i rytuałów absolucji)⁶².

Schelling nie godził się na koncepcję mitologii, ani jako produktu poezji, ani jako wymysłu filozofii, doszukując się jej istoty wewnątrz niej samej, i ustalił naczelną zasadę: „mitologia jest procesem teogonicznym”⁶³. Jeśli chodzi jednak o *Iluminacje*, to mitologia wykazuje raczej tendencję do stawania się procesem tekstogonicznym. Taka substytucja już sama przez się tłumaczy możliwość zahamowania tegoż procesu.

Nie można analizować *Iluminacji* jak bajki ludowe; funkcja narracyjna wydaje się tu drugorzędna; pewne teksty jakby się nawet wymykały spod jej tyranii. W wielu wypadkach albo jednostki narracyjne są za bardzo wyizolowane, aby mogły tworzyć prawdziwe sekwencje, albo też są zastąpione przez jednostki innego typu (opisowe, apelatywne, magiczne). Ich punkty odniesienia są często nieuchwytny, a czasowość bywa jakby uchylona.

Niektóre teksty prezentują się jednak jako czyste opowiadania (*Opowieść*), a nawet jako sam zarys opowiadania (*Królowanie*). Nie oznacza to

⁶⁰ Rozróżnienie Jakobsona dotyczy osób: funkcja fatyczna wiąże się z drugą osobą, funkcja magiczna z trzecią.

⁶¹ F. Hölderlin, *Poezje wybrane*. Przełożył M. Jastrun. Warszawa 1964, s. 146.

⁶² Ksiądz deklaruje po spowiedzi: „Zwalniam cię od wszelkiej kary”

⁶³ Schelling, *op. cit.*, s. 241.

jednak bardziej realistycznej intencji. Rimbaud, już przed Borgesem, dawał do zrozumienia, że „wielka literatura zachodnia (nie mówiąc już o innych) nie jest realistyczna, a opowiadający jest mitografem”⁶⁴. Wstępna sekwencja opowiadania mitycznego ujawniła się ze szczególną przejrzystością. Stając się miejscem objawienia, Rimbaudowska *diegesis* (np. *Jutrzenka*) mieściłaby się w drugim Arystotelesowskim określeniu opowiadania: apangelia⁶⁵.

Te poetyckie fragmenty i zawarte w nich rozproszkowane mity nadszłyby się nawet mogły do zrekonstruowania rodzaju historii: nowej odysei ukierunkowanej pod przewodnictwem czarodziejki (Circeto) na pejzaż polarny jakiejś nowej Kimmerii; byłaby to przygoda innego Deukaliona lub innego Noego, którego „arka” byłaby niesiona falami nowego potopu; ale byłoby to przede wszystkim po systematycznym unicestwieniu „fenomenów” oraz „aktualnych pozorów”, ponowne zapoczątkowanie wszelakiego typu kosmogonii i antropogonii. Tak wyimaginowana opowieść dotyczy się jakby w naturalny sposób według czterech rejestrów sekwencji opowieści mitycznej.

Objawienie wydaje się tu jednak ogromnie zagrożone. Nie mniej bowiem niż „prozy ewangeliczne”, apangeliczne prozy Rimbauda nie potrafią uchylić się od fantasmagorii i dotrzeć do samej istoty. Autor sam uważa je za zdewaluowane i zgłasza gotowość ich wyprzedzaży. Sądzi on, jak powiada w *Pożegnaniu z Sezonu w piekle*, że „rozwiąła się piękna sława artysty i opowiadacza”.

„Przyjście na świat ludzkości jest poezją, / a poezja nigdy nie była uspokojeniem”⁶⁶. Te wersy Henri Pichette’a byłyby chyba stosownym epigrafem do niniejszej prezentacji *Iluminacji* Rimbauda. Jego poezja, zapowiadająca pojawienie się nowego Boga, mówi bez wątpienia przede wszystkim o swoich własnych narodzinach. Teogonia staje się więc tekstogonią. W rezultacie poetyka opowieści mitycznej ustępuje miejsca mitycznej opowieści o poetyce. Bo jak to sugeruje Barthes, „język nieprzerwanie towarzyszy wypowiedzi, oferując jej zwierciadło własnej swojej struktury”⁶⁷. W *Iluminacjach* tym właśnie zwierciadłem jest opowieść.

Przełożyła Alberta Labuda

⁶⁴ R. Monégat, *Borges*, Seuil, Paris 1978, s. 9.

⁶⁵ Aristote, *Poétique*, 1449 b. Apangelia jest opowiadaniem nasyconym objawieniami.

⁶⁶ H. Pichette, *Revendications*.

⁶⁷ Barthes, *op. cit.*, s. 330.