

D'Arco Silvio Avalle

Poezja

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/1, 305-346

1987

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.

D'ARCO SILVIO AVALLE

POEZJA

1. Kryzys poezji

a. Poezja i życie

Od niepamiętnych czasów poezja zajmuje uprzywilejowaną (autonomiczną) pozycję pośród całości doświadczenia literackiego. Tę wyjątkową pozycję poezji wydaje się gwarantować nie tylko jej pochodzenie, którego starożytni nie wahali się określać jako „boskie”, ale także rodzaj funkcji, jakie zostały jej od początku przypisane: oprócz religijnej i moralnej również polityczna. Taka tradycja przetrwała i pomimo wątpliwości gromadzących się od co najmniej półwiecza wokół domniemanej niezależności poezji nie zabrakło pisarzy, którzy jeszcze podczas ostatniej wojny dochodzili jej praw jeśli już nie do szczególnej odrębności, to w każdym razie do pełnienia roli działalności nastawionej na podejmowanie działań o wadze społecznej i obywatelskiej (pragnę przypomnieć wzruszające epigrafy Eluarda, *L'amour, la poésie*, 1929, *Poesie et vérité*, 1942); dzisiaj, np. w Ameryce i ZSRR, pozostaje to nadal aktualne, zwłaszcza

[D'Arco Silvio Avalle, urodzony w Cremonie w 1920 r. Wykładał w Turynie i w Pawii, obecnie profesor filologii romańskiej na uniwersytecie we Florencji. Członek Accademia della Crusca, dla której redaguje pismo „Studi di lessicografia italiana”, pełni funkcję współredaktora naczelnego „Strumenti critici” i „Medioevo romanzo” oraz *rédacteur-correspondant* „Revue romane” z Kopenhagi. Najważniejsze publikacje: „*Gli orecchini*” di Montale (1965), *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia* (1970), *Corso di semiologia dei testi letterari* (1972), *L'ontologia del segno in Saussure* (1973), *La poesia nell'attuale universo semiologico* (1974), *Modelli semiologici nella Commedia di Dante* (1975), *Al servizio del vocabolario della lingua italiana* (1979), *Le origini della versificazione moderna* (1979), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo* (1980; praca zbiorowa, red. D. S. Avalle), *Il teatro medievale e il „Ludus Danielis”* (1984), *La commedia degli inganni. Strutture e motivi etnici nella poesia italiana delle origini* (1985), „*Secundum speculationem rationemve*” (Il „Ludus Danielis” di Beauvais) (1985), *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (t. 1 1986, red. D. S. Avalle).

Przekład według: D. S. Avalle, *Poesia*. Hasło w: *Enciclopedia del Novecento*. Istituto dell'Enciclopedia italiana. Roma 1981, t. 5, s. 408—422.]

cza w odniesieniu do poziomu „wykonawczego” (poezja śpiewana lub recytowana przed upolitycznionym audytorium).

Odnosi się więc wrażenie, że w niektórych sektorach naszej kultury przetrwała koncepcja poezji utożsamianej z działalnością administrowaną w celach społecznych: taki jest przynajmniej punkt widzenia awangard mniej skłonnych do kultu uczuć indywidualnych. Można by jednak zapytać, czy chodzi tu o prostą afirmację wzorów doświadczeń społecznie „akceptowanych”, czy też o *revival*, o powrót do źródeł w oczekiwaniu nadejścia nowego Średniowiecza, epoki barbarzyństwa, śmierci i zniszczenia. Jest rzeczą pewną, że delikatna zasłona oddzielająca poezję od praktyki wielokrotnie ulegała zerwaniu i z tego powodu w pewnym momencie trudno nam stwierdzić, czy poezja różni się jeszcze od życia, a w każdym razie, czy różni się od niego w taki sposób, do jakiego przywykliśmy od czasów Arystotelesa. Jest bardzo prawdopodobne, że ponowne wchłonięcie poezji przez gest ma pewną szczególną wartość moralną, innymi słowy, że stanowi środek higieny zarówno osobistej, jak i publicznej. Jakkolwiek się rzeczy mają, poezja-działalność stanowi jeden z najważniejszych nurtów XX-wiecznej kultury, przynajmniej poczynając od kubofuturystów, i w efekcie każda „rozprawa o poezji”, która chce być wyczerpująca, musi się nią zainteresować; w przeciwnym razie jej rola ograniczy się do roli uprzywilejowanego obserwatorium, w dodatku zwróconego w stronę pewnego typu przeszłości, z pewnością zaś nie w stronę całej naszej kultury, ogarniającej także ewentualne specyficzne doświadczenia innych obszarów cywilizacyjnych (podkreślmy to, by uniknąć wszelkiej pokusy europocentryzmu). Tak czy inaczej, wywołuje to niepokój każdego, kto zamierza zajmować się poezją: mogłoby się bowiem okazać, że przedmiot jego badań (który uległ subsumpcji i znalazł się w pozycji podrzędnej w ramach nauki o technikach gestu i zachowań) wcale nie istnieje.

b. Poezja jako „komunikat”

Z drugiej strony, mówiąc o poezji i w ogóle o literaturze, nigdy nie mówiło się tyle co w ostatnich czasach o „komunikacie”, „komunikacji”, „nadawcy”, „odbiorcy” itp. Dzisiaj wielu czytelników, zwłaszcza najmłodszych, pojmuje poezję jako „komunikat” społeczny, polityczny lub religijny; wydaje się, że celem poezji stało się „komunikowanie” czegoś, najczęściej większej liczbie osób, ale czasami, wyjątkowo (jak w przypadku szekspirowskiego *Onlie Begetter*), tylko jednej osobie. Z tego punktu widzenia ogromne ryzyko zagrażające poezji „samej w sobie” staje się oczywiste. Istotnie, przekształca się ona w epifonem informacji (niezależnie od rodzaju audytorium, masowego bądź ograniczonego do tych samych co zwykle „szczęśliwych wybrańców”), z całą korzyścią dla treści czy też, jak się dzisiaj mówi, dla znaczeń, co sprawia, że wraz ze wszystkimi innymi komunikatami współtworzy ten szczególny rodzaj

cybernetycznego wszechświata, który mógłby doprowadzić do kryzysu jej specyficznego charakteru. A jednak taka właśnie tendencja wyjaśnia, w jaki sposób w ostatnich latach poezja zaczęła przybierać — przede wszystkim w wyniku maieutycznego dzieła R. Jakobsona — postać „sygnału”, niezależnie od tego, czy zechcemy go rozumieć jako czyn intencjonalny i adresowany do określonej publiczności, czy też jako sondę wypuszczoną w przestrzeń, w kierunku nieznanymi światów, lub jako butelkę wrzuconą do morza w oczekiwaniu na nadejście wybawcy (nie spodziewanego czytelnika, przyjaciela-bratniej duszy przybywającego *incognito*).

Jeżeli więc poezja jest „sygnałem”, to można by zapytać, jakie miejsce zajmuje w świecie współczesnej semiologii, czy np. nie dałoby się wyodrębnić jej, z punktu widzenia zawartości informacyjnej, z systemów znaków werbalnych (krótko mówiąc, z języka) lub czy jest częścią odrębnego systemu znaków „kulturowych”, zgodnie z tym, co jeszcze niedawno utrzymywali semiologowie ze szkoły w Tartu, mówiący o „wtórnym systemie modelującym” (w przeciwieństwie do języka naturalnego zdefiniowanego przez B. Uspieńskiego jako „prymarny system modelujący”), a jeśli tak, to czy stanowi niezależny subsystem, czy też nie da się jej odróżnić od innych zjawisk kulturowych.

Problem, który staje przed nami — co jasno wynika z powyższych wątpliwości — to kwestia „specyficzności” literatury, a w szczególności poezji. Rzeczywiście, jedynie pozytywna odpowiedź na ostatnie z postawionych pytań zdoła usprawiedliwić na płaszczyźnie nie tylko empirycznej i praktycznej, ale również ściśle teoretycznej, użyteczność i logiczną zasadność wyводу na temat poezji. Jest przy tym oczywiste, że sama konieczność rozważania tego rodzaju problemów wyklucza *a priori* pierwszy z członów dylematu, przynajmniej w tej mierze, w jakiej pozwala on włączyć poetykę, a więc naukę o literaturze, w obręb nie zróżnicowanej lingwistyki ogólnej.

c. Dwa oblicza współczesnej poezji

Rozpoczęcie wyvodu o poezji, czy raczej o naturze poezji, nie oznacza dzisiaj, a może nie oznaczało też wczoraj ani jeszcze dawniej, wyjścia poza nasz wymiar chronologiczny, poza epokę, w której żyjemy; wprost przeciwnie, oznacza postawienie pewnych konkretnych pytań nie dających się już odroczyć, np. o to, czy możliwe jest dzisiaj tworzenie poezji w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, jaki sens miałyby taka działalność i jakie byłyby jej cele.

Jeśli chodzi o sytuację we Włoszech, „twierdzenie o śmierci poezji (oczywiście rozumianej jako niezależny »rodzaj« literacki)” nie wydaje się całkowicie niewiarygodne Continiemu (1972, s. 26). Miałyby się ona przemieścić w sferę „dialektyki walki (lub, co na to samo wychodzi, współpracy) pomiędzy algebraicznym, a więc pozajęzykowym wyrażaniem wy-

ników naukowych, a namiętym i przekonywającym szyfrowaniem badań” (*ibidem*). To stwierdzenie nie wyklucza jednak faktu, że próby „odzyskania” poezji (jako takiej, co należy podkreślić) są okresowo podejmowane, nawet jeśli stosowane metody (destrukcja tradycyjnych form wypowiedzi, rozważania o poezji i metapoezji itd.) nie pozostawiają wątpliwości co do powrotu syna marnotrawnego pod ojcowski dach, a nawet czynią ten powrót wysoce prawdopodobnym.

Zanim więc zbliżymy się do ostatecznego rozwiązania, które sprawdziłoby naszą wypowiedź do zera, nie od rzeczy będzie sięgnąć pamięcią do tendencji stanowiących naszym zdaniem prawdopodobne przesłanki powstałego w poezji kryzysu. Zasadniczo istnieją dwie takie tendencje, okazują się one jednak zbieżne na płaszczyźnie technicznej, która jest terenem przewidywanej i upragnionej rewizji językowej tradycyjnych środków ekspresji.

Pierwszą z nich można podsumować, posługując się słynną formułą *tordre le cou à l'éloquence* [skręcić kark retoryce], która oznacza tyle, co „uprozaicznienie” poezję (upokorzenie poezji); będzie o tym mowa w § d — g. Druga natomiast polega na podniecaniu, „sublimowaniu” uwagi czytelnika za pomocą praktyk halucynacyjnych, takich jak dwuznaczność lub wieloznaczniowość semantyczna, albo na wprowadzaniu do tekstu elementów językowych i tematycznych wykraczających poza normę, zgodnie z techniką *écart* [odchylenia], i „uniezwyklenia” (wywyższenie poezji), w celu „aktualizacji” słownictwa i składni, które zostały wytarte w wyniku długotrwałego użycia (zob. § h, i).

d. Poezja upokorzona

Motyw „uprozaicznienia” poezji powraca od czasów literatury romantycznej. Jednej z pierwszych prób dokonano np. w Rosji w latach trzydziestych ubiegłego wieku.

Od tego czasu — pisze J. Łotman (1984, s. 266) — powstawała ta konstrukcja intonacyjna, którą B. Ejchenbaum określił jako „mówioną”. Elementami tworzenia podobnej intonacji były przede wszystkim różnego typu rezygnacje ze (...) składni „poetyckiej”, rezygnacja ze szczególnej „poetyckiej” leksyki.

Konsekwentniejszą operację przeprowadza R. Browning („*Starknaked thought is in request enough: Speak prose and hollo it till Europe hears!* [Naga myśl jest dostatecznie poszukiwana: mów prozą i krzycz, aż usłyszysz Europo!]”), którego zdumiewająca aktualność staje się z dnia na dzień bardziej oczywista. Technika jest dobrze znana i we Włoszech była z powodzeniem stosowana przez Montalego — co już wykazał Gargiulo — od czasu *Le Occasioni*; do dzisiaj ma znakomitych zwolenników w Europie zachodniej i w Ameryce, gdzie udało się jej przeniknąć do sztuki figuratywnej. Pomijając rezultaty, które są oczywiście różne u różnych poetów, na płaszczyźnie teoretycznej operacja sprawiła podwójny zawód z powodu pewnych drobnych kłopotów w zrozumieniu zarówno tego, na czym

polega różnica między poezją a prozą (zob. § e, f), jak i odległości dzielącej poezję i prozę od języka mówionego (zob. § g).

Przede wszystkim będzie chyba przesadą, nawet w odniesieniu do bliższego nam okresu, mówić o „redukcji” poezji do statusu prozy. Operacja „upokorzenia poezji”, pomijając przypadki autocenzury, którą stosował np. Rimbaud, nie posunęła się nigdy poza ostrożne i z pewnością nie pozbawione rozwagi wprowadzanie elementów prozaicznych do poezji, co oznacza uznanie praw poezji oraz jej zwiększonego wymiaru literackiego tak z punktu widzenia tematyki, jak i w bardziej specyficznej perspektywie językowej.

Poezja jest więc w stanie kryzysu, ale twierdząc to, nigdy nie utrzymywano ani nie wykazano choćby w podtekstach, że poezja „w jakiś sposób” nie różni się od prozy. Można dojść do wolnego wiersza, do usuwania na siłę rymu, do zmian w schemacie rytmicznym, do interpolacji „cytatów” prozą, jak to ma miejsce w *Ziemi jałowej* T. S. Eliota (nie różnią się one od coraz częściej pojawiających się w ostatnich latach „cytatów” z dawnych malarzy w dziełach współczesnych), do mowy ciągłej, do *poème en prose* [poematu prozą] itd., wykonujący te wszystkie operacje nie traci jednak ani na chwilę „świadomości”, że to, co robi, jest poezją. Tego typu „świadomość” jest np. niezwykle wyraźna u Rimbauda, który w przystępie jakiejś dziecinnej siły proroczej przewidział w najdrobniejszych szczegółach dzisiejszą redukcję niemałej części poezji (niekoniecznie „zaangażowanej”) do postaci składowiska najgorszej prozy.

Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacement de races et de continents: je croyais à tous les enchantements.

J'inventai la couleur des voyelles! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens.

[Od dawna chwaliłem się, że zawładnąłem wszystkimi krajobrazami, jakie tylko są możliwe, i uważałem za warte śmiechu współczesne sławy malarstwa i poezji.

Lubiłem idiotyczne obrazy, zdobione nadproża, dekoracje, namioty linoskokców, szyldy, jarmarczne malowanki, niemodną literaturę, łacinę kościelną, erotyczne książki nie liczące się z ortografią, romanse naszych dziadków, baśnie czarodziejskie, książeczki dla dzieci, stare opery, nedorzeczne refreny, naiwne rytmy.

Snilem krucjaty, odkrywcze wyprawy, o których brak sprawozdań, republiki bez historii, stłumione wojny religijne, obyczajowe rewolucje, przemieszczenia ras i kontynentów: wierzyłem we wszystkie czary.

Wynalazłem kolor samogłosek! — A czarne, E białe, I czerwone, O niebieskie, U zielone. — Ustaliłem formę i takt każdej ze spółgłosek i w instynktownych rymach pochlebiałem sobie, że odkryłem poetyckie słowo dostępne, któregoś dnia, dla wszystkich zmysłów.]¹

Trudno sobie wyobrazić bardziej skandaliczny materiał: „niemodna literatura, łacina kościelna, erotyczne książki nie liczące się z ortografią, romanse naszych dziadków, baśnie czarodziejskie, książeczki dla dzieci, stare opery, niedorzeczne refreny, naiwne rytmy”. Ale cel, przynajmniej na płaszczyźnie intencji, niczym nie różni się od celu przyświecającego poetom dążącym do „sublimowania” uwagi czytelnika. Rimbaud formułuje to jasno: poezja, „poetyckie słowo (zwróćmy uwagę na terminologię zaczerpniętą z tradycji orfickiej) dostępne, któregoś dnia, dla wszystkich zmysłów”.

e. Poezja i proza

Zwyczaj stosowania podziału na prozę i poezję sięga najdawniejszych czasów i pomimo wysiłków niektórych filozofów (m.in. Crocego), aby sprowadzić je do jednej wspólnej kategorii (sztuki), nadal żywa jest niejasna „świadomość”, że istnieje między nimi skok „jakościowy”, że coś nieodwołalnego rozdziela je w świecie wytworów literackich. Być może należałoby w tym miejscu przeprowadzić od nowa postępowanie dowodowe, posługując się terminami mniej upraszczającymi od tych, które były stosowane przez retorykę i poetykę klasyczną; Croce zresztą dawno już zatroszczył się o to, by te terminy wyrugować z dyskusji o naturze sztuki. A jednak okresowo powraca się do nich, tak jakby istotę poezji stanowiły sprawdzone przez pewną tradycję systemy konwencji gramatycznych. Ostatnią — chronologicznie rzecz ujmując — próbę „pozytywnego” uzasadnienia takiej różnicy podjął Łotman w swojej, skądinąd dyskusyjnej, książce *Struktura tekstu artystycznego* (1984, s. 139 n.). Zasada, do której uparcie powraca, polega na tym, że „wyobrażenie granicy między wierszem a prozą” wiąże się „nie tylko z realizacją w tekście takich czy innych elementów struktury, lecz także z ich znaczącą nieobecnością” (s. 151). Wśród tych elementów Łotman wymienia np. większą złożoność prozy względem poezji (s. 147 i 152) czy nawet samą postać „graficzną” tekstu (s. 153 i 257). Gdzie indziej przypomina, że „mowa poetycka brzmi inaczej niż prozatorska czy potoczna. Jest śpiewna, łatwo daje się deklamować” (s. 173 i 256 n.); i wreszcie, że

rytm jest sygnałem o przynależności danego tekstu (...) do „poezji jako takiej”. Rzuca on światło (...) na te strony mowy poetyckiej, które ukazują się w epocjach „poezja — proza” i „poezja — tekst nieartystyczny” (s. 225).

¹ A. Rimbaud: *Une saison en enfer. Délires II. Alchimie du verbe*. W: *Oeuvres complètes*. Paris 1963, s. 232—233; *Sezon w piekle. Majaczenia II. Alchemia słowa*. Przełożył A. Międzyrzeczki. Kraków 1980, s. 51—53.

Każdy z wymienionych elementów, z czym łatwo się zgodzić, przedstawia sam przez się wartość bardzo względną i nie wyczerpuje, a zaledwie dotyka istoty problemu. Równie dobrze te same argumenty mogłyby przemawiać na korzyść prozy i z tego powodu — konkluduje Łotman — pozostaje tylko zdać się na wyczucie tego, co „w praktyce” spełnia oczekiwania stawiane poezji.

Wers jest jednostką rytmiczno-syntaktycznego i intonacyjnego podziału tekstu poetyckiego. Przez to, wydawałoby się, że wszech miar trywialne i nie zawierające niczego nowego określenie rozumie się, że odbiór odrębnego fragmentu tekstu jako wersu jest aprioryczny, powinien on poprzedzać wyodrębnienie konkretnych „cech” wersu. W świadomości autora i audytorium powinno już istnieć, po pierwsze, wyobrażenie poezji i, po drugie, wzajemnie uzgodniony system sygnałów zmuszający i nadawcę, i odbiorcę do nastrojenia się na tę formę komunikacji, która nosi nazwę poezji. Rolę sygnałów mogą pełnić graficzna forma tekstu, intonacje deklamacyjne, wiele cech, aż do pozy mówiącego, nazwy utworu czy nawet określonej sytuacji niewerbalnej (na przykład: przyszliśmy na wieczór poezji i wiemy, że człowiek wchodzący na estradę jest poetą) (s. 257).

Zaproponowana przez Łotmana definicja przywodzi na myśl liczne sformułowania stosowane przez „poetykę” rosyjską (np. Potiebnię i Tyntianowa). Jeśli poezja jest „formą komunikacji” opartą na „wzajemnie uzgodnionym systemie sygnałów”, to nie ulega wątpliwości, że sytuuje się ona nie tyle w płaszczyźnie instynktów naturalnych, ile w historycznej płaszczyźnie społecznie akceptowanych konwencji. Przeto mówiąc o „świadomości”, nie będziemy się odwoływali do rzekomej naturalności tego zjawiska, opierając się na przesłankach, że się tak wyrażę, intuicjonistycznych lub immanentystycznych, ale do pewnego typu „doświadczenia” konotowanego środowiskowo, powiązanego z konkretną fazą historii kultury. Fakt, że „doświadczenie” przekształciło się w „świadomość”, to zupełnie inna sprawa, która nie powinna wprowadzać nas w błąd co do jego rzeczywistych źródeł oraz jego ograniczeń chronologicznych, geograficznych, a niekiedy wręcz społecznych.

Istota poezji „samej w sobie”, pojmowanej jako specyficzna „jakość” realizująca „znaki” należące do całości, którą zwyczajowo określamy terminem „literatura”, posiada niezwykle obszerną bibliografię; okazuje się ona jednak zawodna, gdy chodzi o „racjonalne” wyjaśnienie tego zjawiska. Na definicji poezji ciąży brzemień mrocznej, pokrytej niepamięcią przeszłości, i uruchamia ostrą, bolesną niemal „świadomość”, że kraina poezji ma swą szczególną rację bytu w świecie produktów literackich, że nie można np. utożsamić jej z prozą ani tym bardziej z mową potoczną. Niechaj zatem odwoływanie się w tym miejscu do pojęcia „świadomości” nie wyda się alibi w obliczu obowiązku jej weryfikacji i potwierdzenia lub ewentualnie podważenia jej racjonalnych podstaw i zasadności teoretycznej. Wystarczy przecież wrócić pamięcią do doświadczeń, jakie każdy czytelnik mógł wynieść z porównawczego „wykonania”, np. *Kwiatów zła*

i fragmentów prozą zawartych w *Paryskim spleenie* Baudelaire'a albo wierszy i *Iluminacji* Rimbauda, czy wreszcie, przechodząc do bliższego nam okresu, *Ossi di seppia* Montalego i utworów prozą zebranych w tomie *La Farfalla di Dinard*, aby zdać sobie sprawę, że głęboka struktura tego samego tematu, potraktowanego wierszem lub prozą, ulega zaburzeniu w momencie przejścia od jednego „gatunku” do drugiego. Czytelnik nie potrafiłby określić, na czym dokładnie ta różnica polega (na jakich szczegółach technicznych), ma on jednak „świadomość”, że temat w ujęciu poetyckim jest czymś zupełnie różnym od tego samego tematu przeniesionego do „gatunku” prozy.

f. Różnice między poezją a prozą

Tytułem przykładu można by przypomnieć wiersz Baudelaire'a *La chevelure* równoległe z jednym z poematów prozą z cyklu *Paryski spleen*, *Un hémisphère dans une chevelure* (XVII). Zaczniemy od wiersza:

*Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
 Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!
 Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!*

*La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
 Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
 Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.*

*J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
 Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
 Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
 Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
 De voiles, de rameurs, de flammes et des mâts:*

*Un port retentissant où mon âme peut boire
 À grands flots le parfum, le son et la couleur;
 Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.*

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse
 Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
 Infinis bercements du loisir embaumé!*

*Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
 Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
 Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
 De l'huile de coco, du musc et du goudron.*

Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde

*Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?*

[O runo falujące do linii karkowej! ;
o loki! o zapachu przesiąkły rozpustą!
ekstazo! By zaludnić dzisiaj głąb alkowy
wspomnieniami, co żyją we włosach twej głowy,
będę nimi powiewał w powietrzu jak chustą!

Afryka pełna skwaru i Azja leniwa,
cały świat oddalonych, zamierzchłych ustroni
mieszka w twoich pieleszach, ty puszczo żarliwa!
Podobnie jak duch innych po muzyce pływa,
tak mój duch, o kochanko, buja po twej woni.

Pójdę tam, gdzie omdleniem tchnie płomienne słońce
na ludy i na drzewa pełne żywych soków.
Warkocze, bądźcie jako łodzie w dal niosące!
Kryjesz, falo hebanu, sny olśniewające,
pełne żeglarzy, masztów, żagli i obłoków:

Rozgłośna przystań, kędy dusza ma pić może
dużemi łyki barwę, dźwięk i aromaty,
kędy okręty, mknące po złocie i morze,
wyciągają ramiona po to wtóre morze
czystej niebieskiej toni w spiekotę bogatej.

Zanurzę moją głowę zapatrzoną w dale
w morze włosów, co innych oceanów strzegą —
i mój duch wyczulony, pieszczony przez fale,
potrafi cię odnaleźć, marzące niedbale
wieczyste kołysanie bezruchu wonnego!

Sine włosy! Sztandarze ciemności nad skrońmi,
odzwierciedlasz kolistość i błękit niebiosów.
Spoczywając nad twymi puszystymi tońmi,
upajam się zachłannie zmieszanyimi wońmi
piżma, smoły i gęstej oliwy z kokosów!

Długo! zawsze! siać będę bezcenne kamienie
— rubiny, perły — w ciebie, ty ciężka czupryno,
abyś nie była głuchą na moje pragnienie!
Czyż nie jesteś oazą, gdzie snują marzenie
i łagwią, z której piję wspomnień tęgie wino?]²

A oto fragment prozą (*Un hémisphère dans une chevelure*):

*Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger
tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter
avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans
l'air.*

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que

² Ch. Baudelaire: *La chevelure*; *Włosy*. W: *Kwiaty grzechu*. Przełożył C. Kozłowski. Warszawa — Kraków, 1921, s. 42—43.

j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassa l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargouillettes rafraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

[Pozwól mi oddychać długo, długo, zapachem twoich włosów, pozwól, bym zanurzył w nich twarz jak spragniony w źródle wody i potrząsnął nimi jak wonną chustą, niechaj wspomnienia ulecą w powietrze.

Gdybyś mogła wiedzieć, co widzę, co czuję, co słyszę w twoich włosach! Moja dusza płynie po zapachu jak dusze innych ludzi po muzyce.

W twoich włosach kryją się sny pełne żagli i masztów, wielkie morza, których wiatry unoszą mnie ku cudownym klimatom, tam gdzie przestrzeń jest bardziej głęboka i błękitna, gdzie powietrze pachnie owocami, liśćmi i skórą ludzką.

W oceanie twych włosów widzę port szumiący melancholijnymi pieśniami, ludzi wszystkich narodów i statki wszelkich kształtów, których architektura, delikatna i złożona, odcina się od ogromnego nieba, gdzie rozsiadł się wieczny żar.

W pieszczocie twych włosów odnajduję omdlenia długich godzin spędzonych na sofie w kajucie pięknego statku, godzin kołysanych niedostrzegalnym chybotaniem portu, pomiędzy doniczkami kwiatów i odświeżającą wodą w glinianych dzbankach.

W płynącym ognisku twych włosów oddycham zapachem tytoniu, opium i cukru; w nocy twych włosów widzę odbłask niezmiernych tropikalnych lazurów; na puszystych wybrzeżach twych włosów upijam się pomieszanym zapachem smoły, muszkatu i kokosowej oliwy.

Pczwól mi gryźć długo twe ciężkie czarne warkoczki. Kiedy gryzę twe włosy, giętkie i odporne, zdaje mi się, że zjadam wspomnienia.]³

Kolejność powstania tych utworów (*La chevelure* jest z 1859 r., a *Un hémisphère dans une chevelure* istnieje w trzech wersjach, z 1857, 1861 i 1862 r.) jest dla naszych celów nieistotna. Siedmiu strofom wiersza

³ Ch. Baudelaire, *Un hémisphère dans une chevelure*; *Świat we włosach*. W: *Paryski Spleen, poematy prozą*. Przekład J. Guze. Warszawa 1959, s. 43—44.

odpowiada dokładnie siedem akapitów prozy. Treść siedmiu części jest w obu tekstach prawie identyczna, a konstrukcja formalna tematów rozwija się praktycznie równolegle, łącznie ze szczegółem „kompozycji pierścieniowej”, czyli uwydatnieniem na początku i na końcu słowa *souvenir*. Chodzi o wspomnienia, które kryją się we włosach Jeanne i które Baudelaire wydobywa na oślepiające światło tropikalnego poranka. Upodobanie do egzotyizmu i obrazowania pośredniego, w gruncie rzeczy dość powszechne w systemie „znaków” (lub świetle literackim) wczesnego romantyzmu, nie ma już może dzisiaj tej samej co kiedyś mocy magiczno-ewokatorskiej. A jednak sam fakt, że znalazło się w kręgu poezji, sprawia, że zostało jakby pozbawione swej specyficznej konotacji czasowej. Oczywiście, można podać rozmaite przyczyny tego stanu rzeczy. Pierwszą z nich jest niezrównana struktura aleksandrynu, podniosła i niemal żałobna, rozległa i rytmiczna, która narzuca przedstawionemu światu z pogranicza snu i halucynacji rodzaj hieratycznego bezruchu, usztywniając jednocześnie porządek składniowy zdań. Jest to szczególnie widoczne w przedostatniej części, gdzie czystości kadencji prozy: „*sur le rivages devetés de ta chevelure, je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco*”, poezja przeciwstawia rodzaj absolutu zarówno w płaszczyźnie leksykalnej („*mèches tordues*” wobec „*chevelure*”, „*senteurs confondues*” wobec banalnych „*odeurs combinées*”), jak i rytmicznej, jak w przypadku końcowego wyliczenia, które w wierszu ulega odwróceniu: „*Sur les bords duvetés de vos mèches tordues / Je m'enivre ardemment des senteurs confondues / De l'huile de coco, du musc et du goudron*”.

Inne elementy pozwalające odczuć dystans dzielący oba teksty są związane z odmiennym sposobem konstruowania obrazów. Tak np. w pierwszej części poeta pragnie potrząsnąć włosami jak chustką, aby strzepnąć z nich wspomnienia (chodzi zapewne o wspomnienia jakiegoś snu). W prozie pisze: „*Laisse-moi (...) les (les cheveux) agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air*”. W wierszu wypada fraza — z całą pewnością nie najszcześliwsza — „*secouer des souvenirs dans l'air*”, a zamiast niej pojawia się obraz mrocznego wnętrza, zaludnionego wspomnieniami: „*Pour peupler ce soir l'alcôve obscure / Des souvenirs dormant dans cette chevelure, / Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir*”.

To samo należy powiedzieć o ostatnim zdaniu, w którym surowemu, a jednocześnie kruchemu realizmowi prozy: „*Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles il me semble que je mange des souvenirs*” zostaje przeciwstawiona przepiękna metafora snu, „wina wspomnień”, upojenia pamięci: „*N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde, / Où je hume à longs traits le vin du souvenir?*”.

Można by jeszcze zwrócić uwagę na różne rozmieszczenie pewnych przysłówków — „kluczy”, jak np. *longtemps*. W prozie kryją się one

za czasownikiem: „*Laisse-moi respirer longtemps, longtemps* (...)”; natomiast w wierszu są starannie uwydatnione: tym, co się liczy, jest trwanie: „*Longtemps! Toujours! ma main dans ta crinière lourde / Sèmera le rubis* (...)”.

Ważna jest również interpunkcja sugerująca odmienne sposoby „wykonania”: spokojny i czysto oznajmiający w przypadku prozy („*Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires*”, i tu następuje kropka; „*Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles il me semble que je mange des souvenirs*”, znowu kropka), przepojony wzruszeniem i dobitny, skandujący w przypadku wiersza (trzy wykrzykniki w pierwszym zdaniu: „*Longtemps! toujours!* (...) / (...) / (...) *tu ne sois jamais sourde!*” i bezpośrednie pytanie: „*N'est-tu pas* (...)?”), wyzwala jąca gwałtowne bicie serca ewokacja tej, która stała się sprawczynią wspomnień, w drugim).

Jeszcze bardziej znacząca wydaje się wreszcie niezwykła staranność, z jaką Baudelaire zatarł ślady „rymu” w tekście prozą. Chwilami odnosi się wręcz wrażenie, że tworzy zdania niedojrzałe składniowo (a może nie zdołał się całkowicie uwolnić od „poezji”?). Cała architektura tej prozy opiera się na anaforze, tworząc coś w rodzaju bolesnej litanii. Wystarczy przyrzeć się grupom trzech lub więcej elementów połączonych paradygmatycznie na zasadzie współrzędności lub powtórzenia. Pierwszy akapit: „*Laisse-moi respirer* (...), *plonger* (...), *agiter*”. Drugi akapit: „*Sit tu pouvais savoir tout ce que* (...)! *tout ce que* (...)! *tout ce que*”. Czwarty, piąty i szósty akapit: „*Dans l'océan de ta chevelure* (...). *Dans les caresses de ta chevelure* (...). *Dans l'ardent foyer de ta chevelure* (...); *dans la nuit de ta chevelure* (...); *sur les rivages duvetés de ta chevelure*”. Tymczasem w poezji rym w pełni objawia właściwą sobie funkcję sublimującą. Słowa pochowane w załawkach prozy i pozbawione tego rodzaju uwypuklenia dzięki końcowej homofonii wersu nabierają niezwykłej siły sugestii. Spójrzmy na słowo *mouchoir*: jest prawie niedostrzegalne w wypowiedzi prozą („*comme un mouchoir odorant*”), natomiast w tekście poetyckim zostało zestawione z *nonchaloir* w nadzwyczajnym rymie, który podnosi jego funkcję magiczną i prześlągalną. To samo można powiedzieć o słowie *chevelure*: jego pojawienie się przygotowuje rym z *encolure* i, przede wszystkim, z *obsure*, sprawiając, że świetlistość wspomnień zostaje przeciwstawiona ponurej brzydocie nędznego legowiska. Podobnie *parfum*: w prozie jest doznaniem czysto zmysłowym, w wierszu zaś łączy się z myślą o śmierci („*presque défunt*”). I tak dalej.

Oczywiście można by znacznie wydłużyć listę cech, które wydają się odróżniać tekst wierszowany od tekstu pisanego prozą, wymieniając np. wyższy stopień koncentracji formalnej tekstu poetyckiego, jego nie ulegający kwestii rygor strukturalny. Analizy zbliżone do powyższej należałoby następnie przeprowadzić dla innych podobnych przypadków, ryzykując, że nie osiągnie się nigdy zadowalającego wyniku, tzn. nie

zgrupowałby się taki zbiór przypadków, który byłby nie mówię nawet kompletny, ale przynajmniej reprezentatywny i statystycznie zasadny. Wreszcie nawet te zgromadzone dane mogłyby zostać fałszywie zinterpretowane, uznane za sprzeczne lub podważone ze względu na ich odmiennie stosowanie przez innych pisarzy, i tak w nieskończoność. Powyższe wątpliwości nie eliminują wszakże owej wspomnianej wcześniej „świadomości” niejasnego, lecz nie mniej przez to podniecającego uczucia zagłębiania się w tajemne rejony krwi, bezpośredniego doświadczenia tego typu doznań, które romantycy utożsamiali z upojeniem (*ivresse*) i ekstazą (*extase*) wywołanymi np. przez środki halucynogenne (*opium*) i alkohol (*vin*), a starożytni definiowali, posługując się pojęciem orfizmu. Na tym polega też jeden z efektów, które Baudelaire pragnął wypróbować w *La chevelure*, okrutnym „sztucznym raju” przywróconym pamięci w chwili łaski i jasności umysłu; i właśnie ta — jak mówił Valéry — „substancja” przenosi nas do swojskiego świata poezji (swojskiego, rzecz jasna, jako fakt kulturowy); znajome oblicze, które rozpoznajemy w wierszach Baudelaire’a pozwala nam stwierdzić przynajmniej tyle, że wyraża się w nich jakość realizacji całkowicie odmienna od tej, która cechuje tekst pisany prozą.

g. Poezja a język mówiony

„Uprozaicznienie” poezji jako sposób, by „skrócić kark retoryce” (*tordre le cou à l'éloquence*, por. § c) może doprowadzić wyłącznie do zniszczenia („upokorzenia”) poezji albo, w szczególnych wypadkach (dotyczy to np. niemałej części poezji Montalego), do wzbogacenia jej konstrukcji harmonicznej, stworzenia nowej, odmiennej „retoryki”. Jeszcze bardziej iluzoryczna okazała się jednak druga operacja, polegająca na przenoszeniu do poezji elementów języka mówionego (por. § d). Język mówiony jest zjawiskiem zupełnie naturalnym; z wyjątkiem przypadków szczególnego przygotowania ze strony osób mówiących nie daje się reprodukować w formie pisemnej, zwłaszcza jeśli zważymy, że jego zrozumiałość bardzo często zależy od czynników ponadczłonowych lub wręcz od kontekstu sytuacyjnego.

O ile więc z jednej strony poezja stanowi samoistną jakość wyraźnie odcinającą się od prozy, z drugiej strony należy przyznać, że jeśli chodzi o stosunek do języka mówionego, poezja i proza niczym się od siebie nie różnią, łączy je bowiem identyczne dążenie do „sztuczności” i konstrukcji. Działalność artystyczna w dziedzinie literatury, niezależnie od tego, czy przejawia się pod postacią poezji, czy też prozy, pociąga za sobą — jak powszechnie wiadomo — ściśle określoną odpowiedzialność za stopień kontroli naturalnego materiału. Tym, czego się oczekuje od artysty, jest przedmiot skonstruowany w taki sposób, by mógł stać się praktycznie samowystarczalny i niemal niezależny od swego twórcy, a na dodatek dał się swobodnie kształtować i interpretować każdemu, kto jest odpowiednio wrażliwy i zainteresowany wytworami sztuki.

Typowym przykładem jest tzw. *troisième français* Raymonda Queneau. „Nieszczęście Francuzów — pisze autor *Zazie w metro* — polega na tym, że nie wolno im pisać tak, jak mówią, czyli tak, jak słyszą. Zaslugujemy na współczucie”. Queneau stawia sobie za cel odmitologizowanie szaleńczo abstrakcyjnego języka, którym Francuzi posługują się w piśmie i zastąpienie go rodzajem stylu mówionego, wzorowanego w równej mierze na próbach L. Céline'a, co J. Joyce'a. Przeniesienie elementów mowy do poezji jest np. niezwykle wyraźne w następującym tekście (opublikowanym w zbiorze: *Si tu t'imagines. 1920—1951. Paris 1952*):

MAIGRIR: Y en a qui maigrissent sulla terre / Du ventre du coq-six ou des jnoux / Y en a qui maigrissent le caractère / Y en a qui maigrissent pas du tout / Oui mais / Moi j'mégris du bout des douas / Oui du bout des douas Oui du bout des douas / Moi j'mégris du bout des douas / Seskilya dypus distinglé / L'autt jour Bouvar de la Villette / Vlà jrencontre le boeuf à la mode / Jlui dis Tu mas l'air un peu blett / Viens que jte paye une belle culotte / Seulement jai pas pu passque / Moi j'mégris du bout des douas / Oui du bout des douas Oui du bout des douas / Moi j'mégris du bout des douas / Seskilya dplus distinglé Dpuis ctemps-là jfais pus dgymnastique / Et jmastiens des sports dhiver / Et comme avec fureur jmastique / Je pense que si je persévère / Eh bien / Jmégrirai du bout des douas / Oui du bout des douas Oui du bout des douas / Jmégrirai même de partout / Même de lesstrémité du cou⁴.

⁴ „Nowy język” proponowany przez Raymonda Queneau jest w zasadzie nieprzetłumaczalny. Przytoczony w tekście fragment jest swoistą transkrypcją fonetyczną języka mówionego; napisany zgodnie z regułami ortografii miałby następującą postać: „*Il y en a qui maigrissent sur la terre / Du ventre du coccyx ou des genoux / Il y a qui maigrissent le caractère / Il y en a qui ne maigrissent pas du tout / Oui mais / Moi je maigris du bout des doigts / Oui du bout des doigts Oui du bout des doigts / Moi je maigris du bout des doigts / C'est ce qu'il y a de plus distingué / L'autre jour Boulevard de la Villette / Voilà je recontre le boeuf à la mode / Je lui dis Tu m'as l'air un peu blet / Viens que je te paye une belle culotte / Seulement je n'ai pas pu parce que / Moi je maigris du bout des doigts...*

Depuis ce temps-là je ne fais plus de gymnastique / Et je m'abstiens des sports d'hiver / Et comme avec fureur je mastique / Je pense que si je persévère / Eh bien / Je maigrirai du bout des doigts / Oui du bout des doigts Oui du bout des doigts / Je maigrirai même de partout / Même de l'extrémité du cou”.

W dosłownym przekładzie znaczyłoby to:

„Są na ziemi ci, którzy chudną / chudnie im brzuch kość ogonowa lub kolana / Są tacy, którym chudnie charakter / Są tacy, którzy nie chudną wcale / Tak ale / Ja chudnę na czubkach palców / Tak na czubkach palców Tak na czubkach palców / Ja chudnę na czubkach palców / To jest najbardziej dystygowane / Któręgoś dnia na Boulevard de la Villette / spotykam pieczeń wołową / mówię jej wyglądasz nieco nieświeżo / Chodź sprawię ci piękną zrazówkę / Tylko że nie mogłem ponieważ / Ja chudnę na czubkach palców...

Od tego czasu już się nie gimnastykuję / I powstrzymuję się od sportów zimowych / A ponieważ z pasją przeżuwam / Myślę że jeśli wytrwam / To / Schudnę na czubkach palców / Tak na czubkach palców Tak na czubkach palców / A nawet schudnę wszędzie / Nawet u nasady szyi”.

A jednak ostentacyjność użytych środków wcale nie wpływa modyfikująco na naturę fragmentu i sam Queneau jest najzupełniej świadom tego stanu rzeczy, jeśli prawdą jest, że posłużył się językiem potocznym w celach czysto parodystycznych. Sama organizacja struktury wiersza, upodobanie do paralelizmów, powtórzenia wywołujące wrażenie śpiewności wykluczają *a priori* wszelką możliwość kontaminacji. Język mówiony został tu sprowadzony wyłącznie do rangi tworzywa stylistycznego, które ewentualnie mogłoby być stosowane wymiennie z innymi rodzajami tworzyw, o innych pochodzeniu, zgodnie z zakorzenionym w tradycji doświadczeniem wielojęzykowości (a przeskakiwanie z tematu na temat odsyła nas, z punktu widzenia treści, do nie mniej tradycyjnego gatunku *coq-à-l'âne*).

Przedmiotem podobnych rozważań mogłoby się stać niezwykle częste po II wojnie światowej użycie dialektów, charakterystyczne zwłaszcza dla Włoch, gdzie jednak pociąg do ludowości i nieskażonych walorów języka potocznego pozostaje w sferze mitów tak w przypadku Pasoliniego, jak T. Guerry czy A. Pierra. Chodzi tu w gruncie rzeczy o romantyczne przesłanie osnute wokół XVIII-wiecznego motywu sił natury, świata prymitywu. Dziś jeszcze, jakkolwiek zdaliśmy sobie sprawę, że tropiki są „smutne” i nie tak szczęśliwe, jak tego chcieli Baudelaire, Rimbaud czy Gauguin, że pozorna „naturalność” głębokiego południa utkana jest z zawilich ceremoniałów, pasjonujemy się kulturą trzeciego świata, wybiegamy fantazją do krainy baśni i legend, do świata kultury zwanej ludową. Z taką perspektywą związana jest m.in. jedna z najważniejszych postaci współczesnej sztuki (ostanio podrabia się ją dla zysku, stosując techniki typowe dla kiczu): prymitywizm (*le naïf*). A jednak, jeśli wierzyć antropologom, nasz „prostaczek” nie jest wcale taki niewinny; jest nosicielem wartości nie mniej wyrafinowanych (przyjrzyjmy się, w jaki sposób kubiści wykorzystali *art nègre*) niż te, które reprezentuje tzw. świat cywilizowany, a w wielu wypadkach osiąga stopień rytualizacji o wiele wyższy, niż mogłoby to wynikać z pierwszej, pospiesznej „lektury” jego wytworów. Analizy Proppa (1927), badania współczesnej antropologii ujawniły skarby mądrości kompozycyjnej i niezwykle wyszukanych umiejętności rękodzielniczych; jeśli zatem rzeczywiście wierzymy, że wybawieniem dla literatury może być jedynie użycie języka mówionego (choćby w postaci strumienia świadomości, jak u Joyce’a) i stosowanie wzorców „prymitywizmu”, powinniśmy szukać sobie wzorców zupełnie gdzie indziej, oczywiście przy założeniu, że np. (tak modne dzisiaj) teksty tzw. „literatur ustnych” można mimo wszystko uznać za artystyczne.

Jeżeli więc zwątpiliśmy wątpliwości co do rzeczywistej autonomii produktów poetyckich, usiłowania, które od ponad wieku czyni się, aby poezję „upokorzyć” czy też po prostu „uprozaiczyć” ją, wydobyły na światło dzienne jej fundamentalną nienaruszalność i jej autonomię nie

tylko w stosunku do języka mówionego, lecz także w obrębie samej sztuki. Jak zaś potoczą się dalsze losy poezji, jest już pytaniem zupełnie innego rodzaju, nie podważającym zasadności rozważań, których jest ona szczególnym przedmiotem.

h. Poezja a halucynacja

Poliwalencja semantyczna (dwuznaczność) z jednej strony, a odstępstwo od normy, wyjątkowość, z drugiej, mające na celu „*donner un sens plus pur aux mots de la tribu* [znaczenia czystsze słowom plemienia dawiał]”⁵, stanowią drugie z podstawowych założeń nowoczesnej poezji od symbolizmu aż do naszych czasów (por. § c). Sztuka staje się „trudna”, znaczenia mnożą się w obłędnej grze nie kończących się odniesień, piętrzą się komplikacje formalne związane zarówno z poszukiwaniem rzadkich słów i niespotykanych wyrażań, jak ze składnią wypowiedzeń i obrazów.

W latach dwudziestych krytyczna świadomość tego nowego ujęcia problemu poezji staje się szczególnie żywa w całej kulturze europejskiej, od Anglii E. Pounda i T. S. Eliota po Francję Valéry'ego i nadrealistów, Niemcy G. Benną, Brechta itd., Rosję Szklowskiego i „formalistów”, a później także Włochy „hermetystów”.

Co się tyczy dwuznaczności lub poliwalencji semantycznej, wystarczy przypomnieć fundamentalne dzieło W. Empsona (*Seven Types of Ambiguity*, 1930) i użytek, jaki zrobił z niego Eliot w swoich dramatach. Mnożenie znaczeń, nawet jeśli osiąganę innymi sposobami i w bardzo nieraz odmiennych celach, stało się bieżącą praktyką w literaturze lat po drugiej wojnie światowej, co skonstatował U. Eco w swoim *Dziele otwartym*⁶.

Natomiast jeśli chodzi o koncepcję odstępstwa od normy, to są dla niej niezwykle istotne, oprócz znanych postulatów Brechta, teoria Szklowskiego o „uniezwykleniu” oraz ustanowiona przez niego dychotomia między automatyzmem i percepcją. Piszę o tym Erlich (1966), badacz formalizmu rosyjskiego:

Teoria Szklowskiego o „uniezwykleniu” przedstawianego przedmiotu przeniosła płaszczyznę rozważań z poetyckiego zastosowania obrazu na funkcję sztuki poetyckiej. Trop został w niej potraktowany po prostu jako jeden z chwytów pozostających w dyspozycji poety, jako chwyt świadczący o ogólnej tendencji w poezji, a nawet we wszelkiej sztuce. W przeniesieniu przedmiotu do „sfery nowej percepcji”, czyli tym szczególnym „przesunięciu semantycznym”, którego sprawą jest trop, upatrywano podstawową rację bytu i cel poezji.

⁵ S. Mallarmé: *Le tombeau d'Edgar Poe*. W: *Oeuvres complètes*. Paris 1945, s. 70; *Pomnik Edgara Poe*. Przełożył M. Jastrun. W: *Wybór poezji*. Warszawa 1980, s. 52.

⁶ U. Eco, *Dziele otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłumaczyła J. Gałuszka i inni. Terminy z zakresu teorii informacji sprawdził K. Fiałkowski. Warszawa 1973.

Oczywiście, sformułowana przez Szklowskiego koncepcja sztuki wiele zawdzięcza doświadczeniom, jakich dokonywały wówczas postsymbolistyczne awangardy europejskie dążące do resemantyzacji tradycyjnego słownictwa poetyckiego. Problemem tym zajmie się także Paul Valéry, poświęcając mu w 1928 r. jedną ze swych stronic, gdzie oprócz analizy nauk mistrza Mallarmégo znajdują się uwagi na temat doświadczeń pierwszych dziesięcioleci XX w. w dziedzinie „słowa poetyckiego” rozumianego jako absolut.

W moim przekonaniu — pisze Valéry w *Calepin d'un poète* — wszystkie utwory pisane, wszystkie utwory werbalne, zawierają pewne fragmenty lub dające się wyróżnić elementy wyposażone we właściwości, o których będzie mowa dalej, a które tymczasowo nazwiemy poetyckimi. Ilekroć słowo wykazuje pewne odchylenie (*écart*) względem bardziej bezpośredniego, czyli bardziej obojętnego sposobu wyrażania myśli, ilekroć te odchylenia w jakikolwiek sposób odsłaniają świat powiązań odmienny od świata czysto praktycznego, tylekroć — mniej lub bardziej wyraźnie — zdajemy sobie sprawę z możliwości poszerzenia tego obszaru wyjątkowości i mamy poczucie chwytania fragmentu żywej i szlachetnej substancji, która być może dałaby się uprawiać i rozwijać; ona właśnie, rozwinięta i spożytkowana, stanowi poezję pojmowaną jako wynik sztuki⁷.

Valéry mówi o „odchyleniu względem bardziej bezpośredniego (...) sposobu wyrażania myśli”. Nie inaczej postępuje Szklowski, kiedy podkreśla znaczenie „przesunięcia semantycznego”, czyli mówiąc inaczej, odstępstwa od normy, dla celów przedstawienia poetyckiego:

Tym sposobem poeta dokonuje przesunięcia semantycznego; uwalnia pojęcie z ciągu semantycznego, w którym się znajdowało, i przenosi je, posługując się jakimś innym słowem (tropem), do innego ciągu semantycznego. W efekcie postrzegamy przedstawiony przedmiot jako coś nowego, ponieważ znalazł się on w nowym ciągu (zob: Szklowski, 1966, s. 86; ale po raz pierwszy powyższa zasada została sformułowana w r. 1917).

i. Rozumienie poezji a teoria informacji

Kontynuacją tego rodzaju propozycji, jak też wynikiem poligenezы, wzięwszy pod uwagę warunki powszechnie panujące w kulturze pierwszych dziesięcioleci XX w. („Pojęcie odstępstwa unosi się w atmosferze”, pisze np. A. Henry, 1960, s. 556), jest podkreślenie zasady odstępstwa od normy w *Tezach* Szkoły Praskiej z 1929 r.:

Z tej teorii wynika, że język poetycki dąży do uwydatnienia autonomicznej wartości znaku, że wszystkie płaszczyzny systemu językowego, które w języku porozumiewania się pełnią tylko rolę służebną, uzyskują w języku poetyckim wartość autonomiczną mniej lub bardziej ważką. Środki wyrazu

⁷ P. Valéry, *Calepin d'un poète*. W: *Oeuvres*. Paris 1959, t. 1, s. 1456—1457.

należące do tych płaszczyzn i stosunki zachodzące między tymi środkami, które w języku porozumiewania się zmierzają do zautomatyzowania się, w języku poetyckim, przeciwnie, zmierzają do aktualizacji⁸,

a więc i w teoriach jej przedstawicieli: wystarczy przypomnieć, w jaki sposób Mukařovský posługuje się pojęciem „aktualizacja [*aktualisace*]”. Równocześnie lub niewiele później ta sama zasada pojawia się w teorii informacji opracowanej przez Shannona i Weavera, zgodnie z którą zawartość informacyjna komunikatu jest odwrotnie proporcjonalna do stopnia prawdopodobieństwa semantycznego, a na koniec także w publikowanych u schyłku lat sześćdziesiątych tak we Francji (P. Guiraud, Ch. Muller), jak we Włoszech (L. Rosiello) i w ZSRR (J. Łotman i A. N. Kołmogorow, ale w płaszczyźnie całkowicie odmiennej) opracowaniach z dziedziny analizy statystycznej zastosowanej do badania tekstów literackich.

Na gruncie teoretycznym (na temat praktycznego aspektu zagadnienia por. prace Ch. Mullera) najkonsekwentniej zastosował tę zasadę J. Łotman (1984, s. 108—109):

Aby ogólna struktura tekstu zachowała walor informacyjności, powinna ona stale wykraczać poza stan automatyzmu, który właściwy jest strukturom nieartystycznym. Jednocześnie jednak działa także tendencja przeciwna: tylko elementy ustawione w określonej przewidywalnej kolejności mogą pełnić rolę systemu komunikacyjnego. A zatem w strukturze tekstu artystycznego działają jednocześnie dwa przeciwstawne mechanizmy; jeden dąży do podporządkowania wszystkich elementów systemowi, przekształcenia ich w zautomatyzowaną gramatykę, bez której niemożliwy jest akt komunikacji, a drugi — do zburzenia tej automatyzacji i uczynienia samej struktury nośnikiem informacji.

Zdolność informacyjna zależy więc także zdaniem Łotmana od stopnia przewidywalności komunikatu poetyckiego. Tylko sztuka odautomatyzowana zdolna jest dostarczyć maksimum informacji, i taki właśnie cel stawiają sobie np. nowoczesne awangardy.

Postawa Łotmana, ogólnie rzecz ujmując, nie oddala się zbyt od stanowiska innych badaczy, którzy w latach pięćdziesiątych i przede wszystkim pod wpływem R. Jakobsona zaczęli wierzyć w możliwość zastosowania teorii informacji do stylistyki. Powodzenie takiego podejścia, ogromne po opublikowaniu referatu Jakobsona *Linguistics and Poetics*, wygłoszonego na interdyscyplinarnym kongresie na temat stylu zorganizowanym przez Uniwersytet stanu Indiana (Nowy Jork 1960), jest dziś mniejsze niż w przeszłości. Chcemy jednak podkreślić, że podejście to bardzo szybko zyskało sobie uznanie także w ZSRR; przytaczamy ten fakt na potwierdzenie historycznej wagi doświadczenia, które ogarnęło

⁸ *Tezy praskiego koła*. W: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Redaktor tomu M. R. Mayenowa. Teksty przełożył i komentarzem opatrzył W. Górn y. Warszawa 1966, s. 51.

wszystkie niemal literatury europejskie, poczynając od epoki symbolizmu.

Jeżeli więc tekst literacki różni się od języka potocznego swoją zdolnością koncentracji stosownej ilości informacji, to nie ulega wątpliwości, że poezja, stanowiąca podsystem w ramach systemu „znaków literackich” lub, o czym była mowa wyżej, szczególną „jakość” realizacyjną tych znaków, tym bardziej zbliży się do swego modelu idealnego, im bardziej będzie „złożona” (por. „skomplikowanie formy” u Szklowskiego) oraz im niższa będzie stopa przewidywalności jej elementów. Otóż tego rodzaju estetyka implikuje określone sądy o wartościach. Dzieło otwarte, tzn. w większości wypadków „dwuznaczne” lub ściślej: poliwalentne semantycznie, będzie np. zawsze oceniane wyżej niż dzieło jednoznaczne czy też takie, które odznacza się dużym stopniem prawdopodobieństwa semantycznego. To samo dotyczy utworu, w którym rozmaite elementy (słowa, obrazy itd.) zostały użyte poza ich zwykłym kontekstem (uniezwyklenie) i jako takie posiadają współczynnik informacji przewyższający średnią.

Według Łotmana takie stanowiska współczesnych poetyk mają swe źródło nie tyle w oddziaływaniu teorii informacji (co mogło mieć miejsce tylko w Stanach Zjednoczonych), ile we wpływie dzieł W. Szklowskiego i J. Tynianowa, którzy badając „problem dezautomatyzacji strukturalnych praw tekstu w sztuce (...) uprzedzili wiele istotnych tez teorii informacji” (por. Łotman, 1984, s. 436). Jakkolwiek by było, rezultaty osiągnięte w tym względzie przez współczesną poezję pozostawiają wiele nie rozwiązanych problemów nie tylko natury teoretycznej, ale także, a nawet przede wszystkim, praktycznych, dotyczących płaszczyzny kombinatorycznej. Sprawcą trudności są nie tyle rosyjscy formaliści, ile teoria informacji w tej mierze, w jakiej z definicji implikuje nadawanie wagi płaszczyźnie semantycznej z uszczerbkiem dla płaszczyzny, która z punktu widzenia literatury liczy się bardziej — czyli Formy. Jeśli przyjmujemy, że prawdopodobieństwo semantyczne zmniejsza zdolność informacyjną, to musimy uznać, że wyłącznie teksty wysoce „nieprawdopodobne” dają solidną gwarancję w przedmiocie realizacji poetyckiej. Takie jest np. stanowisko „ekspresjonizmu” — w najszerszym rozumieniu tego słowa — który zaleca przede wszystkim deformację rzeczywistości. Teoria jest interesująca, ale pozostawia wątpliwości w dwu szczegółowych kwestiach. Przede wszystkim, nawet przyjmując historyczny punkt widzenia, możemy postawić sobie pytanie, w jaki sposób należałoby oceniać teksty, które odbieramy jako poetyckie, a które w nikłym stopniu odznaczają się „gwałtownością werbalną” [*violenza verbale*], zgodnie z argumentacją przeprowadzoną w tej materii przez G. Continiego w eseju o Petrarce (1964). Po drugie, jeśli patrzeć z tej samej perspektywy, staje przed nami problem, jak odróżnić sztukę od tego, co

tylko „nieprawdopodobne” albo, odwracając na chwilę rozważane pojęcia, w jaki sposób ustanowić choćby przybliżone granice, w obrębie których amfibologia może zyskać rangę cechy wyróżniającej utworów literackich.

2. Projekty odnowy poezji

a. Poezja i niepoezja

Kiedy mówimy o roli poezji w współczesnym świecie znaków, odwołujemy się oczywiście do tego wszystkiego, co tradycja każe nam rozumieć przez termin „poezja”. A jest to rozumienie poezji — co stwierdził już sam Croce — osobiście zawężone, gdy tymczasem należałoby wreszcie sprowadzić do niej na powrót także i te zjawiska, których poetycką naturę objawia nam owa wspomniana wyżej „świadomość” i które, również mocą tradycji, są wykluczone z kanonu z powodu przesądów typu, że się tak wyrażę, intelektualistycznego. W dorocznych przeglądach poetyckich, w dokonywanych pod koniec roku podsumowaniach, przed obliczem poważnych gremiów przyznających nagrody literackie pojawiają się — wyjąwszy przypadki wyjątkowe — wyłącznie utwory wtajemniczonych, wyselekcjonowane w wyniku sekretnych procesów profesjonalnej deformacji. Ekscentryków spycha się na margines; ich sytuacja musi przypominać doświadczenia ludzi, którzy z takich czy innych powodów padają ofiarą jakichś form dyskryminacji społecznej. Prawie natychmiast zostają jednak uruchomione mechanizmy obronne. Wykluczeni zaczynają się wzajemnie rozpoznawać, tworzą (ale nie zawsze) nowe grupy i nowe programy, bądź to alternatywne, bądź naciskające na system centralny.

Z drugiej strony poezja stanowi subsystem w ramach systemu „znaków literackich” (por. § b, c), jednocześnie zaś coraz trudniej jest odróżnić ten ostatni od innych systemów, takich jak np. system literatur etnicznych (baśnie, legendy, mity itp.), systemy znaków wizualnych (komiksy, czasopisma ilustrowane) i audiowizualnych (teatr, kino, telewizja, środki masowego przekazu). W tej sytuacji jest oczywiste, że coraz żywsza staje się świadomość konieczności rozszerzenia kanonu (por. § d—g) i równocześnie wzbogacenia jego wewnętrznego rozczłonkowania, co mogłoby także zagwarantować prawidłowe zrozumienie jego znaczenia historycznego (por. § h).

b. Znak literacki a „postać”

O tym, że poezja stanowi subsystem w ramach systemu „znaków literackich” lub, jak już zostało powiedziane, pewną „jakość” realizacji tych ostatnich, świadczy rodzaj znaków, którymi posługują się poeci, a które trudno byłoby odróżnić od znaków powszechnie stosowanych przez inne „gatunki” (prozę narracyjną, teatr itp.).

Pytanie, czym jest „znak literacki”, stanowi jedno z węzłowych zagadnień najbardziej zaawansowanej semiologii. Wiemy, czym jest znak werbalny (na ogół słowem, albo też wypowiedzią — w tej mierze, w jakiej stanowi ona jedność znaczeniową), czym jest znak alfabetyczny (literą); znacznie gorzej jesteśmy natomiast poinformowani na temat natury znaku w muzyce (z całą pewnością nie jest nim nuta) czy tym bardziej w takiej dziedzinie, jak np. film.

Pierwszym i w gruncie rzeczy jedynym badaczem, który sobie postawił ten problem — aczkolwiek w bardzo ograniczonym zakresie literatur etnicznych — był de Saussure (por. 1972; por. przyczynki Avallego, 1973) w swoich uwagach dotyczących legend o Nibelungach oraz o Tristanie i Izoldzie. „Znak” (określony mianem *symbole*) identyfikuje się z *personnage* lub „typem” (stanowiącym coś w rodzaju *dramatis personae* Proppa albo „postaci” opisanej przez Trubeckiego w wiedeńskich lekcjach o technice i sztuce Dostojewskiego) w znaczeniu, jakie nadaje się temu terminowi w teatrze (zob. odnośniki u de Saussure’a), np. w komedii *dell’arte*. *Symbole* (albo „znak literacki”), jako „typ” ludzki wyposażony w pewną liczbę atrybutów i cech, posiada przynajmniej dwie właściwości „znaku”, które opisał de Saussure. Przede wszystkim jest definiowany w opozycji do innych „znaków-postaci” („*la position vis-à-vis des autres*”; zob. też Avalle, 1973, s. 29; podobną definicję proponował Trubeckoj, 1964), tzn. różnicująco i negatywnie. Jest o tym mowa w 4. rozdz. II cz. *Kursu*, gdzie znajduje się stwierdzenie, że „dowolny i różnicujący — są to właściwości współzależne” (zob. de Saussure, 1961, s. 126) i że od nich zależy możliwość przypisania określonej wartości samemu znakowi. Po drugie nie inaczej niż znaki językowe, „znak-postać” jest rzeczywisty tylko wtedy, kiedy jest „włączony do masy społecznej” (*versé dans la masse sociale*) lub „puszczony w obieg” (*lancé dans la circulation*) (por. Avalle, 1973, s. 28—29). Powyższe sformułowania — a także analogiczne sformułowanie de Saussure’a (por. 1972, s. 277, n. 39): „*un objet lancé dans la circulation avec abandon de l’origine*” — przywodzą na myśl określenia użyte odnośnie do tego samego tematu w *Kursie* (por. de Saussure, 1961, s. 87; EC 1268 n.):

zasada powyższa powinna się sprawdzać nawet w przypadku języków sztucznych. Twórca takiego języka ma nad nim władzę tak długo, jak długo nie wejdzie on w obieg; od chwili jednak, gdy zacznie spełniać swą rolę i stanie się własnością wszystkich, wymyka się spod kontroli.

Także ta cecha jest jedną z podstawowych właściwości „znaku” i pozwala odróżnić systemy znaków od innych ustanowień społecznych (por. § 3 3. rozdz. *Wstępu*). Oto jak została ona zdefiniowana w przypisie uczniów:

Są one (znaki wyrażające uprzejmość) nieosobowe — mają jedynie pewne zabarwienie (*nuance*), to samo można by jednak powiedzieć o znakach języko-

wych (jak zresztą o wszelkich typach znaków) — nie mogą być modyfikowane przez pojedynczych użytkowników i są przekazywane, bez zmian, całkowicie poza ich kontrolą (EC 280; II R 17).

Podobnie zachowują się *symboles* (lub „znaki-postacie” z legend): wprowadzone do obiegu, odrywają się od macierzy („źródła [*origine*]”), by stać się własnością wszystkich na równi z innymi znakami, należącymi np. do systemów językowych.

Teorie de Saussure'a wzbudzają niemało wątpliwości dotyczących problemu poezji. Przede wszystkim nasuwa się pytanie, czy można (wbrew temu, co utrzymują de Saussure i Propp) mówić o „znakach” również w dziedzinie literatury. Po wtóre, czy istnieją znaki specyficznie literackie, czy też należałoby raczej mówić o „znakach kulturowych”, mających zastosowanie zarówno w płaszczyźnie literackiej, jak na gruncie filozofii, moralności, zachowań itp. Otóż — także z powodów, które zostaną wyłuszczone dalej (por. § d—g) — jeżeli literatura ma swój specyficzny charakter, wynika on nie tyle z porządku semiologicznego, ile raczej ze szczególnej natury („struktury”) przedmiotu artystycznego (por. rozdz. 1, § g).

Wszystko to jasno wynika z faktu mieszanego (tzn. cechującego nie tylko literaturę w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, ale także najogólniej pojętą ideologię, a nawet sferę zachowań) posługiwania się pewnymi „postaciami”, poczynając od „bohatera słonecznego” (Perseusz, itd.), „porzuconej kobiety” (Medea, Dydona itd.), różnych „typów” z klasycznej tragedii i komedii itd., aż do antybohatera ze współczesnej literatury.

Przykładem mógłby być romantyczny „buntownik”, bohater najwyraźniej ukształtowany w wyniku inspiracji czynnikami natury socjologicznej, a nie tylko literackiej, postać-Proteusz o tysiącu obliczy, która — przystosowując się odpowiednio za każdym razem — ciągle daje o sobie znać w niemałej części współczesnej literatury (wystarczy pomyśleć o nurcie Hemingwayowskim) i którą L. Goldmann pragnąłby utożsamić z „bohaterem ekonomicznym kapitalizmu wolnokonkurencyjnego”. Na początku ukazuje się pod postacią Miltonowskiego Szatana, ale może też przywdziać szaty Don Juana, markiza de Sade, Fausta, Cagliostro, a potem kolejno Kaina u Leconte'a de Lisle, Szatana u Baudelaire'a, Prometeusza, Ulissesa czy wręcz przeklętego (i tylko przeklętego) u Rimbauda. Wszystkie te postacie są na swój sposób szlachetne, a w każdym razie uszlachetnione przez tradycję antyczną, biblijną, czy też, w ujęciu ogólniejszym, legendarną. Porządek, przeciw któremu się buntują, jest porządkiem cnoty, rozumianej nieco mgliście jako przesąd społeczny, cnoty nazbyt jeszcze abstrakcyjnej, aby mogła utożsamić się z określonym kontekstem społecznym, z konkretnymi racjami historycznymi. Z drugiej strony wywyższenie i uprawianie rozwiązłości i zbrodni są wynikiem kazuistyki czysto filozoficznej, są uważane za środek moż-

liwiający osiągnięcie samozadowolenia, a niekiedy wyrażają nawet rzeczywistą wolę mocy. Widać to wyraźnie u de Sade'a:

*l'homme-de-lettres, assez philosophe pour dire le Vrai, surmonte ces désagréments, et cruel par nécessité, il arrache impitoyablement d'une main les superstitieuses parures dont la sottise embellit la vertu, et montre effrontément de l'autre à l'homme ignorant que l'on trompait, le vice au milieu des charmes et des puissances qui l'entourent et le suivent sans cesse. C'est en raison de ces motifs que (...) nous allons (...) peindre le crime comme il est, c'est-à-dire toujours triomphant et sublime, toujours content et fortuné, et la vertu (...) toujours maussade et toujours triste, toujours pédante et toujours malheureuse*⁹.

[literat, który jest w wystarczającym stopniu filozofem, aby mówić Prawdę, przewycięża te trudności i z konieczności okrutny jedną ręką bezlitośnie zrywa zabobonne ozdoby, jakimi głupota upiększa cnotę, a drugą bezwstydnie wskazuje nieświadomemu i oszukiwanemu człowiekowi występki w otoczeniu towarzyszących mu nieustannie uroków i mocy. Z tych właśnie powodów (...) będziemy (...) przedstawiać zbrodnię taką, jaka ona jest, tzn. zawsze triumfującą i wzniosłą, zawsze zadowoloną, wybrankę szczęśliwego losu, a cnotę (...) zawsze posępną i smutną, zawsze nudną i nieszczęśliwą.]

Tę samą koncepcję przyswoili sobie następnie, aczkolwiek z pewnymi modyfikacjami wynikającymi z nowych okoliczności, romantycy z pierwszej połowy ubiegłego stulecia, i to zarówno twórcy powieści „popularnej”, począwszy od Eugène'a Sue, jak autorzy parający się literaturą „wyższą”, od Byrona i Schillera po Balzaka, Baudelaire'a, Rimbauda itd. Oto np. pisze Baudelaire:

- *Une belle tête d'homme (...) contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, — des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, — l'idée d'une puissance grondante, et sans emploi, — quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse (car le type idéal du Dandy n'est pas à négliger dans ce sujet), quelquefois aussi, — et c'est l'un des caractères de beauté les plus intéressants, le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), le malheur. — Je ne prétends pas que la Joie (en) est un des ornements les plus vulgaires; — tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. — Appuyé sur, — d'autres diraient: obsédé par — ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan — à la manière de Milton.*

[musi mieć w sobie także coś płomiennego i smutnego; potrzebuje ducha, ambicje skryte głęboko, ideę siły gniewnej a bez zastosowania, czasem ideę mściwej bezduszości (bo nie wolno w tej sprawie lekceważyć idealnego typu Dandysa), czasem także — i to jest jedna z najciekawszych cech piękna — tajemnicę; a w końcu (niech się odważę wyznać, do jakiego stopnia czuję się nowoczesny w estetyce) nieszczęście. Nie sądzę, aby Radość nie mogła połączyć się z Pięknem, ale twierdzę, że Radość jest jego najbardziej prostackim ornamentem, podczas gdy Melancholia jest jego, by tak rzec, znakomitą towarzyszką; tak więc nie uznaję (byłżeby mój mózg czarodziejskim zwierciadłem?) Piękna,

⁹ D.-A.-F. de Sade, *La Nouvelle Justine*. 1797, t. 1, s. 3—4.

w którym brakłoby Nieszczęścia. Wspartemu — inni powiedzieliby: opętanemu — przez te idee trudno mi oczywiście nie dojść do tego, że najdoskonalszym typem Piękna męskiego jest Szatan — na modłę Milтона.]¹⁰

Negatywizm został tu posunięty do swych skrajnych konsekwencji. Tradycyjne wartości moralne uległy odwróceniu, a ideałem męskiej piękności stał się Szatan, według wzoru Milтона (to samo twierdził już zresztą P. B. Shelley). To właśnie Szatanowi zadedykował Baudelaire swoje *Kwiaty zła*: w pierwszym wierszu zbioru, *Do czytelnika*, czytamy:

*Sur l'oreiller du mal, c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.*

*C'est le diable qui tient les fils qui nous remuent
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas.*

[A na poduszce grzechu szatan Trismegista
Nasz duch oczarowany kołysze powoli
I tak trawi bogaty kruszec naszej woli
Trucizną swą ten stary, mądry alchemista.

Diabeł to trzyma nici, co kierują nami!
Na rzeczy wstrętne patrzym sympatycznym okiem —
Co dzień do piekieł jednym zbliżamy się krokiem.]¹¹

Szatan, bóstwo piekielne, któremu towarzyszą potężni, pojawia się w zbiorze najczęściej; przypomnijmy choćby wiersz *L'Irréparable* (*Nienaprawność*; inspiracją do jego napisania stał się melodramat *La belle aux cheveux d'or*), opowiadający historię zdrajcy, który — pogrążony w satanicznej atmosferze, niezdolny do wyrażenia swej miłości inaczej niż prześladowaniem ukochanej kobiety — umiera, nie zdążywszy okazać skruchy, lub słynną *Litanię do Szatana* zawartą w części *Kwiatów zła* noszącej znamienity tytuł *Bunt*.

Buntownik Rimbauda, jakkolwiek skrupulatnie przestrzega tradycji gatunku, wykazuje istotne modyfikacje w porównaniu ze „znakiem-postacią” epoki romantyzmu. Od początku wyzbywa się znamion literackości narzucanych przez tradycję, przybiera wygląd bardziej realistyczny, ulega demoralizacji. Z „przeklętego”, jakim był dotychczas, staje się barbarzyńcą, poganinem, a następnie Murzynem, kanibalem, brutalem, bestią. Wszystkie te istoty należą do rasy niższej; logiczną tego konsekwencją jest fakt, że niczym się nie różnią od zbrodniarza, próżniaka, wyrzutka społecznego czy degenerata. Nieodwołalnie zaczynamy mieć

¹⁰ Ch. Baudelaire; *Journaux intimes. Fusées*. W: *Oeuvres complètes*. Paris 1963; *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski. Warszawa 1971, s. 259—260.

¹¹ Ch. Baudelaire, *Do czytelnika*. Przełożył A. Lange. W: *Kwiaty grzechu*. Przełożyli z francuskiego A. M-ski i A. Lange. Warszawa 1894, s. 12.

do czynienia z koncepcją rasistowską: Murzyn należy do rasy niższej, jest więc leniwy i pozbawiony poczucia moralności. Żywi się ludzkim mięsem, a zatem nic nie odróżnia go od dzikich bestii. I w ten sposób ujawnione zostało najgłębiej skrywane, rasistowskie cblicze mieszczańskie kultury.

Parabola bohatera romantycznego może nas w końcu doprowadzić do postaci nadczłowieka w ujęciu Nietzschego lub D'Annunzia albo, przeciwnie, do Mackie Majchra z *Opery za trzy grosze* B. Brechta. A może także dać życie antybohaterowi z niemałej części współczesnej literatury, gnębionemu przez rozmaite nieszczęścia i „kompleksy”, takie jak np. niekomunikatywność, bankructwo życiowe, niezdolność do pełni życia, przeciętność. Spotykamy go już u Puszkina i Flauberta, a potem w powieści realistycznej z końca ubiegłego wieku, u włoskich zmierzchowców [*crepuscolari*], odnajdujemy go w postaci urzędniczki z *Ziemi jałowej* T. S. Eliota, w poezjach Montalego, u Sveva, Musila, Kafki, Becketta, w wielu utworach przedstawicieli *nouveau roman* (np. Pingeta) itd.

c. Inne znaki literackie

Jednakże „postać” nie wyczerpuje wszystkich „znaków kulturowych” występujących w dziedzinie literatury. Są one rozpoznawalne w innych, wspólnych dla prozy i dla poezji elementach, które formaliści rosyjscy z lat dwudziestych określali wspólnym mianem „tworzywa”, my zaś — dla wygody — podzielimy na dwie kategorie: a) „treść” i b) „formę” (których nie należy mylić z pojęciami „*signifié*” i „*signifiant*”). Tradycyjny podział na „treść” i „formę” nie opiera się na żadnym zasadniczym rozróżnieniu; jak już wykazali formaliści, obie te kategorie należą do Formy (rozumianej jako „zespół operacji artystycznych”), a resztą jedynie ona interesuje czytelnika, jako że niemożliwe jest sformułowanie na temat rzeczywistej Treści utworu artystycznego jakiegokolwiek dającej się łatwo zweryfikować hipotezy (chyba że śladem Crocego odwołamy się do tzw. „uczucia [*sentimento*]”). Do kategorii „treści” należą, oprócz „postaci”, motyw, obraz i tematy (zaliczam do nich także „filozofie”). Do kategorii „formy” włączymy natomiast słownictwo, ale nie włączymy rymu, wersyfikacji, figur retorycznych, „gatunków literackich” itp., ponieważ są one pozbawione *signifiés* i jako takie nie mogą być sprowadzone do pojęcia „znaku”.

Dodajmy jeszcze dla ścisłości, że wśród motywów umieścimy także motywy archetypowe (wskazemy je, posługując się dla uproszczenia wykładu formułą streszczającą ich *signifiés*) dwojakiego rodzaju: a) monotematyczne, np. motywy „rytuału inicjacyjnego”, „epifanii boga”, „zagnionego bohatera”, „powrotu (zmartwychwstania) lub pamięci o przeszłości” itd.; oraz b) bitematyczne, np. motywy oparte na połączeniach warunkowych, *hybris* / *nemesis* („zbrodnia i kara”), „zasługa / nagroda”, „mi-

łość / śmierć”, lub na połączeniach negatywnych, „wiek żelazny / wiek złoty” itp. Wszystkie wymienione motywy odnajdujemy zarówno w prozie, jak w poezji, także tej najnowszej. Oczywiście ważne jest nie tylko *signifié*, lecz również jego struktura (*signifiant*), czyli innymi słowy, jego specyficzna tożsamość, rodzaj i sposób uporządkowania funkcji lub mikrosekwencji, które stanowią jego formalną podstawę. Tak np. motyw „lustra” w literaturze XIX-wiecznej (od Goethego po R. Browninga i Mallarmégo) oraz współczesnej (Montale, Ramuz) daje się wyodrębnić spośród innych „znaków kulturowych” stosowanych przez literaturę nie tylko na podstawie rodzaju doświadczenia, które leży u jego podstaw, ale także dzięki schematowi kompozycyjnemu stanowiącemu wynik kombinacji pewnej liczby zmiennych (np. otoczenie) i stałych (*dramatis personae* i funkcje czy też mikrosekwencje, „narremy”). Zawiera on zazwyczaj: 1) „środowisko”, w którym dokonywane są operacje — powierzchnię odbijającą światło — identyfikowaną już to z wodą, już to z lustrem, z matową szybą albo ze stawem czy zamrożonym jeziorem, przy czym istnieje tu możliwość zmian i interferencji; 2) „przedmiot”, najczęściej o wyglądzie dokładnie określonym (α), chociaż czasami bywają nim także uczucia lub gesty (β), zawsze jednak zewnętrzne względem poety. Między tymi dwoma wariantami zachodzi stosunek alternatywny, 2α lub 2β , aczkolwiek zdarza się niekiedy, że występują one równocześnie, $2\alpha\beta$; oraz 3) „operacje” dokonywane w środowisku. Dotyczą one przedmiotu kontemplacji (nie bezinteresownej) poety i dadzą się podzielić na dwa rodzaje: pograżanie (α) i wynurzanie (β); wybór operacji oraz ustalenie porządku, w jakim po sobie następują, pozostaje do uznania autora. Może on więc opowiedzieć się za rozwiązaniem 3α lub 3β , albo $3\alpha\beta$ (por. Avalle, 1972³, s. 76—77).

Pod pojęciem obrazu rozumiemy natomiast postać, sytuację, środowisko ujęte w sposób symboliczny lub metaforyczny. Systemy literackie obfitują w takie „znaki-obrazy”, można się zatem spodziewać, że w niedalekiej przyszłości powstaną wykazy obejmujące dość znaczną ich liczbę, na wzór chociażby *Realencyklopädien*. Słownik obrazów niektórych systemów literackich jest już dość dobrze znany; wystarczy wspomnieć barok, któremu M. Praz i J. Rousset poświęcili znakomite studia, zawierające analizy obrazów od najbardziej emblematycznego — pawia, aż po najbardziej zużyte i najczęściej spotykane. Co się tyczy poezji nowoczesnej, można by przypomnieć obraz przedstawiający to, co proponowałbym określić jako „wnętrze nędzne i odstręczające” [*interno squallido*]. Miał on swoje precedensy już w Baudelaire'owskim *taudis*, przeciwstawionym przez poetę luksusowi wyśnionych krajobrazów (*Rêve parisien*), a także w wielu powieściach Wiktora Hugo. Później rozpowszechnił się, zarówno w poezji, jak i w prozie, w nieskończonej gamie wariantów prowadzących od staroświeckich wnętrz Gozzana po rudery Rimbauda i wielu przedstawicieli współczesnej poezji „zaangażowanej”, od powieści Zoli do ro-

man policier Simenona; zaznaczył swą obecność w malarstwie (van Gogh), w filmie (Renoir, Duvivier, itd.), w teatrze (Brecht) itd.

Do tej samej kategorii znaków „treści” zaliczymy wreszcie tematy, rozumiejąc to określenie w sposób bardzo ogólny jako: a) doświadczenie życiowe, wrażliwość lub gust i b) filozofię. W dobie romantyzmu, podobnie jak dziś jeszcze w wielu utworach awangardy poetyckiej, mamy np. do czynienia z tematem „egzotyizmu”. Mieści on w sobie nie tylko ucieczki na wymarzony Wschód i do wysnionych Tropików, ale również znacznie skromniejsze podróże z peryferii do centrum miasta (Pavese), z własnego domu do domu naprzeciwko lub po prostu na ulicę (E. Dickinson) itd. W nowszej literaturze temat „egzotyizmu” łączy się z tematem „przygody”. O „przygodzie” (dzisiaj nazwalibyśmy to raczej eksperymentowaniem) mówi się od czasów Mallarmégo zarówno w odniesieniu do techniki poetyckiej (*Crise du vers*), jak i w związku z sytuacjami moralnymi o znacznym stopniu wyjątkowości, literackimi (Rimbaud) czy też egzystencjalnymi (por. *le roman de l'aventurier* i *le roman de l'aventure*, o których mówi A. Thibaudet). Już Du Bos, Rivière, Brémond, Thibaudet i Alain uznali „znak-temat” za cechę wyróżniającą poezji XX wieku. Rozprzestrzenił się on w postsymbolistycznej „kulturze” europejskiej, a szczególnie w twórczości Ungarettiego oraz w liryce włoskiego „hermetyzmu” lat trzydziestych i francuskiego okresu surrealizmu, aż po Eluarda i poetów powojennych. „Przygoda [*avventura*]” w naturalny sposób dołącza do innych, analogicznych koncepcji, takich jak „porażka [*scacco*]”, „ryzyko [*rischio*]”, „hazard [*azzardo*]”, „katastrofa [*naufragio*]” itp., których wagę doceniono należycie w czasach egzystencjalizmu (lata czterdzieste); nie byłoby zatem rzeczą trudną odtworzenie ich diagramu semantycznego na różnych poziomach ekspresji.

Jeśli natomiast chodzi o te „znaki-tematy”, które zgodziliśmy się określać, posługując się terminem „filozofia”, to nie ulega wątpliwości, że stanowią one podstawowe tworzywo ogromnej liczby utworów poetyckich, począwszy od literatury starożytnej Grecji, po Dantego, romantyków i współczesnych. Trzeba wybić sobie z głowy przeświadczenie, że poezja „wyraża” jakąś filozofię; poezja „posługuje się” filozofią, tak samo zresztą jak każdym innym znakiem, aby ukazać się wszem i wobec jako obecność absolutna [*astanza*]. Semantyka poezji jest faktem całkowicie ponadstrukturalnym, co głosiła już najstarsza estetyka „*miscuit utile dulci* [mieszania przyjemnego z pożytecznym]”; nie wyklucza to oczywiście możliwości pewnego wykorzystania jej w praktyce.

Przechodząc teraz do znaków należących do kategorii „formy”, które także należy uważać za materiały do artystycznej obróbki, ograniczymy się do omówienia „stylów [*scrittura*]”, przyjmując — jak się to zwykło czynić — znaczenie tego terminu za R. Barthes'em (1953). „Style” jako szczególne zestawy słów (*signifiants*) mają swe określone zaplecze ideologiczne (*signifié*). Z tego powodu wybór „stylu” automatycznie pociąga

za sobą pewien stopień akceptacji ideologii, która stanowi jego bazę. Spośród „stylów” nowoczesnych wymienimy tu jedynie słownictwo symboliczne z początku naszego wieku, rozbitą składnię kubofuturystów i poezji pozarozumowej (Kruczonych, Chlebnikow) w Rosji, „wolny wiersz” symbolistów, język poetów „hermetycznych”, *art informel*, styl wizualny lub poezję wzrokową, pisanie automatyczne, itd. Istotne znaczenie powyższych elementów staje się oczywiste w miarę zbliżania się do problematyki hermeneutycznej i historycznej poszczególnych kodów literackich, co wynika m. in. z faktu, że poddają się one formalizacji łatwiej niż elementy należące do kategorii „treści”.

Przytoczone powyżej przykłady stanowią wzornik minimalny i mogą najwyżej służyć jako wskaźnik, co należy uważać za „znak” w obszarze systemów literackich. W odniesieniu zaś do poezji bliższej nam czasowo można zauważyć, że środki ekspresji, na których opiera się jej tkanka łączna, nie odbiegają w sposób istotny od zasad teoretycznych wypracowanych w ciągu pierwszych dziesięcioleci XX w. przede wszystkim przez kubofuturystów. „Eksperymentowanie” nie odeszło daleko od ich dokonań mimo dającej się w pewnych przypadkach zauważyć większej intelektualizacji stosowanych środków. Mówiąc o „eksperymentowaniu”, myśli się zazwyczaj o jednym tylko nurcie współczesnej poezji; panorama, jak za chwilę zobaczymy, jest o wiele bogatsza, zwłaszcza jeśli zdołamy uwolnić się od intelektualistycznych uprzedzeń, o których była mowa wcześniej (por. § a).

d. „Poezja artystyczna” i „poezja ludowa” w XIX wieku

Rozszerzenie kanonu literatury na inne strefy, tradycyjnie uważane za „drugorzędne” lub wręcz nie mające z literaturą nic wspólnego, czego powodem miała być ich domniemana elementarność (albo niski stopień oryginalności), w imię jednolitej koncepcji „kultury”, stanowi dzisiaj jeden z najambitniejszych projektów semiologii zorientowanej typologicznie. Impulsem do rozpoczęcia działań zmierzających w tym kierunku stały się równocześnie przyczyny o charakterze ideologiczno-teoretycznym (por. § e), gwałtowny rozwój badań etnograficznych i antropologicznych (Propp, Lévi-Strauss; por. § f) oraz głębokie przemiany, które w naszym stuleciu wstrząsnęły tradycyjnym porządkiem literatury, a szczególnie poezji (por. § g).

Podział na Literaturę w ścisłym tego słowa znaczeniu oraz inne formy ekspresji, rzekomo mniej oryginalne, jest powtórzeniem dobrze znanej antytezy między „poezią artystyczną” a „poezią ludową”. Tak postawiony problem starano się od czasów romantyzmu rozwiązać na wiele rozbieżnych, częstokroć sprzecznych sposobów. Jeżeli prawdziwa poezja jest, jak chcieli romantycy z początku ubiegłego wieku, owocem współpracy grupy społecznej lub etnicznej, spontanicznym i bezpośrednim

wyrazem „ducha” ludu, to staje się oczywiste, że produkcje literackie pojedynczych autorów nie mogły być wówczas traktowane inaczej niż jako materia, że tak powiem, bezwładna, zwykle ćwiczenie akademickich próżności. Z tej perspektywy oba typy doświadczenia ukazują się jako absolutne byty „kategorialne”, bazujące na przeciwstawnych zasadach uniwersalnych, takich jak np. „poezja” (P) i „niepoezja” (p). Między dwoma światami nie zachodzą stosunki żadnego rodzaju (jeśli pominąć wzajemne wykluczanie się) i czytelnik musi dokonać wyboru: albo żywy, pulsujący świat poezji, muzy ludowej, albo obszar martwoty, owoc intelektualistycznych wygibasów i zimnej retoryki literatury oficjalnej. Co się wreszcie tyczy płaszczyzny historycznej, należy zauważyć, że przeciwstawienie odegrało rolę nie bez znaczenia w polemice literackiej między klasykami a romantykami, u której podstaw, jak wiadomo, leży stosunek permanentnego i nieredukowalnego dualizmu kulturowego pomiędzy siłami konserwatywnymi a zwolennikami innowacji.

Teorie romantyków podali w wątpliwość pod koniec minionego wieku neoidealiści we Włoszech i w Niemczech, Bédier we Francji oraz przedstawiciele innych kierunków filozoficznych, które R. Jakobson i P. Bogatyriew (1924) chcieliby utożsamić z tzw. „realizmem spontanicznym” współczesnej etnologii. Z perspektywy tego nowego kierunku poezja nie może być efektem anonimowej współpracy, zawsze bowiem odciska się na niej piętno indywidualnego geniuszu, języka jedyne w swoim rodzaju („na początku był poeta”). A zatem również w dziedzinie folkloru będzie się odtąd zakładało istnienie indywidualnej inicjatywy, której wytwory dopiero później znalazły się w kręgu kolektywnego „odtworzenia [riproduzione]”, degradując się tym samym do poziomu utworów ludowych, uproszczonych i zbanalizowanych (*gesunkenes Kulturgut*). Charakterystyczny dla doktryn XIX-wiecznych sposób traktowania problemu uległ zasadniczej zmianie. „Poezja artystyczna” i „poezja ludowa” nie są już uważane za dwie odrębne i przeciwstawne „kategorie”, ale za jedność zdominowaną przez kreację indywidualną; dzieło ludowe może co najwyżej stanowić groteskowe i zdeformowane odbicie tej ostatniej. Miejsce romantycznego dualizmu zajmuje rygorystyczny monizm; jedność kultury zostaje wprawdzie przywrócona, ale — jak już zauważyliśmy — ze znaczną szkodą dla zrozumienia fenomenologii literatury, po raz kolejny powierzonej podświadomym siłom indywidualnej kreacji.

e. „Poezja artystyczna” i „poezja ludowa”
w XX wieku

Racje, które legły u podstaw długiej *querelle*, nie są banalne. Zarówno teoria (romantyczna) o zasadniczej niezgodności „poezji artystycznej” i „poezji ludowej”, jak i sprowadzanie (neoidealistyczne) wszelkiej działalności artystycznej do jej indywidualnych korzeni, ściśle wiążą się z powszechnym (jak wiadomo odziedziczonym po arystotelizmie) spo-

sobem traktowania problemu natury tzw. aktu „poetyckiego”. Jeśli uznamy, że sztuka jest tworzeniem, stanie się oczywiste, że przed aktem poetyckim, tak jak przed aktem bóstwa stwarzającego kosmos, była „nicość”. Z tego punktu widzenia poetę można porównać do greckiego demiurga. Dokonany przezeń akt jest owocem natchnienia, a raczej, którymi poeta się kieruje, wymykają się poznaniu — z wyjątkiem tego, co dotyczy przestrzegania zasad retoryki. Poetę, który „tworzy”, i ludzi, którzy „odtworzą”, zaczyna tym samym dzielić nie dająca się niczym zapełnić przestrzeń, i w końcu wydaje się, że w idealnej *polis*, której członkami są wszyscy ludzie, istnieje nie tylko ścisła hierarchia wartości i atrybutów, ale także to, co za Marksem i Engelsem („Wyłączne skupienie się talentu artystycznego w jednostce i związane z tym stłumienie tego talentu w szerokich masach jest wynikiem podziału pracy”)¹² można by nazwać „podziałem pracy”.

Co ciekawe, taka koncepcja sztuki przetrwała w wielu odgałęzieniach analizy semiologicznej (Propp, Jakobson itd.) nawet po eksperymentach, jakie przeprowadzili w latach dwudziestych formaliści rosyjscy na tekstach klasyków (Puszkina, Gogola); krótko mówiąc, zachowała się pomimo dokonanego przez nich dzieła „demontażu” (jak wówczas mawiano) słynnych fragmentów literackich, tak jakby chodziło o mechanizmy sfabrykowane za pomocą istniejących wcześniej „materiałów”, a nie o wytwory natchnienia zwanego „poetyckim”. Jest to opinia dość powszechna, wystarczy przypomnieć, że jeszcze ostatnio U. Eco (1970, s. 381—382) uznał za stosowne wyszczególnić specjalny zakres kompetencji dla analizy semiologicznej w środkach masowego przekazu, wykluczając produkty tradycyjnie przypisywane działalności literackiej:

rozległym i pasjonującym terenem badań semiologicznych jest obszar środków masowego przekazu. Od powieści popularnej do komiksu, od piosenki po prasę codzienną: zaiste, semiologia znajduje tu swoją dziedzinę idealną, gdzie studia nad pojedynczym komunikatem mogą „koincydować z ogólnymi badaniami kodów. Wynika to z faktu, że stoimy w obliczu komunikatów o wysokim stopniu standardyzacji, zawierających minimalną ilość informacji w stosunku do liczby elementów redundantnych, przy czym oryginalność ustępuje w nich miejsca akceptacji powszechnie przestrzeganych reguł i konwencji. Z tego powodu we Francji ktoś zwrócił już uwagę, że według wszelkiego prawdopodobieństwa idealnym polem działalności semiologicznej jest obszar komunikatów o niskim stopniu oryginalności (mity, baśnie, wytwory kultury, masowej), natomiast dziedzina utworów wysoce oryginalnych, zwykle przydzielana krytyce, miałaby być niedostępna dla dyskursu semiologicznego.

W rzeczywistości, między „oryginalnością” a „powtarzalnością” (drugi z tych terminów został zaproponowany przez Proppa, 1976) nie ma ścisłego rozgraniczenia; można jedynie mówić o powolnych, niewyczuwalnych

¹² K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka*. Przełożył S. Filmus. W: *Dzieła*. T. 3, Warszawa 1962, s. 445.

zmianach wewnętrznych proporcji, które dają się wymierzyć wyłącznie na płaszczyźnie ilościowej lub wręcz statystycznej, nigdy zaś jakościowej, jak zwykle się na ogół sądzić, opierając się na klasycznych założeniach dotyczących natury aktu poetyckiego. Aktualna orientacja badawcza stawia sobie za cel ponowne przestudiowanie całego problemu z punktu widzenia rzeczywistej, a nie fikcyjnej jedności naszej „kultury”. Nie ulega wątpliwości, że jeśli chcemy tę jedność odbudować, jeśli uważamy, że zasada podziału pracy stanowi przeszkodę na drodze do jej przywrócenia, to nie osiągniemy pożądanego rezultatu bez wyeliminowania dualizmu koncepcji tradycyjnej — tym razem jednak nie poprzez degradację produkcji etnicznej do rangi produktu ubocznego literackiej *poiesis*, lecz uznając, że te same prawa produkcji artystycznej obowiązują w dziedzinie zarówno „poezji artystycznej”, jak i „poezji ludowej”.

A oto, dla przykładu, obserwacje de Saussure’a zawarte w nie publikowanej *Uwadze* na temat późnych, utrzymanych w tonie komicznym lub parodystycznym, wersji legend z germańskiego cyklu o Teodoryku, Zygrydzie, itd.:

*Je ne prends pas en considération naturellement les poèmes sur un ton plaisant ou persifleur composés d'assez bonne heure sur Dietrich, Sigfrid, etc. Déjà dans le fragment de Goldemar où <...> Dietrich a donné au poète allemand un type Don Quichotte traité avec esprit*¹⁸.

[Nie biorę naturalnie pod uwagę poematów żartobliwych lub szyderczych dość wczesnie skomponowanych o Dietrichu, Zygrydzie itd. Już we fragmencie Goldemara, gdzie <...> Dietrich poecie niemieckiemu przypisał typ Don Kichota traktowanego inteligentnie.]

Wyrażenie „*type Don Quichotte*” jest interesujące, wydaje się bowiem implikować istnienie — także zdaniem de Saussure’a — pewnej ciągłości, pewnego związku między legendą i powieścią Cervantesa, a nie skoku jakościowego pomiędzy doświadczeniami z istoty swej heterogenicznymi. I rzeczywiście wolno przypuszczać, że tak samo jak Thomas czy Béroul wykorzystali w swych poematach (opowieściach) historię o Tristanie i Izoldzie, „pisarz”, jak go nazywa de Saussure, wykorzystuje postacie lub „typy” (wyposażone w stałe i uznane atrybuty), wątki, motywy, obrazy (wszystkie uważamy tu za „znaki”) istniejące wcześniej w „tradycji kulturowej” jego epoki lub nawet epok poprzednich, stosując techniki nie różniące się od tych technik, które służą do opracowywania produktów literatur zwanych ludowymi.

Jakobson i Bogatyriew mówią o „cenzurze prewencyjnej sprawowanej przez społeczność” w odniesieniu do folkloru, nie wykluczają jednak prawdopodobieństwa, że również pisarz może wpaść w pułpkę tego rodzaju cenzury, a w każdym razie może dostosowywać się w pewnej

¹⁸ Genewa, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms fr. 3958, s. 46.

mierze do „wymagań środowiska”. Temat uwarunkowań jest podstawą, na której Jakobson i Bogatyriew opierają swą argumentację. „Wclność” i „niezależność” dzieła literackiego są jednakże bardziej postulowane niż dowiedzione. Oczywiście trzeba przyznać, że dane, mówiąc prościej — „znaki”, z których składa się tradycja literacka, są o wiele liczniejsze i przede wszystkim trudniejsze do formalizowania niż te, którymi posługuje się twórczość ludowa. Stwierdziwszy to, musimy jednak dodać, że różnica jest czysto statystyczna, ilościowa, a świat semiologiczny, rozumiany jako „kultura”, do której odwołują się poszczególni twórcy w dziedzinie zarówno „poezji artystycznej”, jak „poezji ludowej”, jest praktycznie ten sam. Gdybyśmy następnie zechcieli porównać średnią produkcję rozmaitych „grup” awangardowych ostatniego półwiecza z tzw. „poezią ludową”, zauważylibyśmy, że stopa „powtarzalności”, mimesyzmu i ogólnego ujednoczenia (uznawanych za typowe dla tej ostatniej) jest niejednokrotnie wyższa w pierwszym przypadku. W jakikolwiek sposób odwracalibyśmy ten problem, nie da się zaprzeczyć, że sformułowana powyżej hipoteza znajduje szerokie potwierdzenie w badaniach nad środkami masowego przekazu, pod warunkiem, że zakres pojęcia komunikacji rozciągniemy na wszelkie rodzaje ludzkiej działalności. Zarówno „odtwórca” (choć ta nazwa nie wydaje się teraz właściwa) z tradycji etnicznej, jak pisarz — członek społeczności literackiej, poddani są tego samego typu uwarunkowaniom, z jedyną różnicą, że świadomość tych uwarunkowań jest często o wiele wyższa w dziedzinie produkcji etnicznej niż w dziedzinie literatury.

„Moment kulturowy” obu typów doświadczeń, etnicznego i literackiego, jako specyficzne pole działania semiologii, stanowi jedną z najbardziej interesujących zdobyczy myśli krytycznej XX wieku. Wydaje się, że ani de Saussure, ani Propp, ani Jakobson i wielu innych naukowców parających się analizą systemów znaków nie zdołali przewidzieć takiego rozwoju wypadków. Wprost przeciwnie, w różny sposób stawali mu na przeszkodzie, potwierdzając w konsekwencji tradycyjny obraz tzw. „światów oddzielnych”. Tendencja dominująca na najbardziej zaawansowanych, co niekoniecznie oznacza najbardziej „zaangażowanych”, odcinkach badawczych zmierza natomiast w kierunku diametralnie odmiennym. Jeśli już musimy powielać w nieskończoność opozycję *langue/parole*, która zresztą lepiej od wszystkich innych definiuje dynamikę „kultury” także w jej aspektach najściślej artystycznych, to dobrze zrobimy, rezerwując dla pierwszego terminu funkcję wyrażania świata „znaków kulturowych” rozumianych jako całość materiałów służących do opracowania pewnych typów wypowiedzi, niezależnie od wszelkich rozróżnień natury historycznej czy też po prostu socjologicznej pomiędzy wytworami folkloru a produktami tradycji literackiej, dla drugiego natomiast funkcję oznaczania pojedynczych realizacji w dziedzinie zarówno „poezji artystycznej”, jak „poezji ludowej”.

f. Etnografia i antropologia kulturowa

Rozkwit badań etnograficznych i antropologicznych po II wojnie światowej jest jednym z najciekawszych i najbardziej fascynujących zjawisk w kulturze naszego stulecia. Mieści się ono, przynajmniej jeśli chodzi o sferę wrażliwości, w ramach upodobania do egzotyki, tak jeszcze — mimo wszystko — żywego w naszym społeczeństwie, także na poziomie codziennych zachowań, na gruncie najgorszego kiczu. Etnografia i antropologia dokonują przede wszystkim przewartościowania momentu „dzikości” w rozwoju ludzkich społeczeństw, przypisując mu pozytywną rolę historyczną i wskazując, że cywilizowany Zachód może z niego czerpać nauki dotyczące wszystkich dziedzin życia. „Pierwsze zdania — pisze J.-J. Rousseau — były w całości poezją; rozumowanie przyszło dopiero znacznie później”¹⁴. Otóż takie jest, zasadniczo, stanowisko badaczy społeczeństw pierwotnych jeszcze dzisiaj, ze wszystkimi implikacjami natury praktycznej oraz ideologicznej, jakie to za sobą pociąga.

Według Lévi-Straussa między dwoma światami — światem społeczeństw prymitywnych i naszą wysoce wyspecjalizowaną cywilizacją — zachodzi różnica rozwojowa; oznacza to, że wykształcenie, które otrzymaliśmy w szkole, sprawiło, iż na uniwersalną logikę myśli pierwotnej nałożył się cały szereg logik specjalistycznych, zgodnie z wymaganiami stawianymi przez sztuczne warunki środowiska, w którym żyjemy (por. Leach, 1970). Wezwanie do jedności „kultury” jest oczywiste; otwiera ono drogę zrozumieniu, że rozpowszechnione pojmowanie sztuki (a więc i poezji) zawiera w sobie pewien stopień „separatyizmu” i oparte jest na nieświadomości głębokich struktur ludzkiego umysłu. Lévi-Strauss kontynuuje w tym względzie, aczkolwiek w obszarze doświadczeń kolektywnych, a nie jednostkowych, poszukiwania Freuda i dochodzi do sformułowania globalnej wizji „kultury” rozumianej jako wytwór *esprit humain*. Jak zauważył Leach (1970, s. 119), z przeprowadzonej przez Lévi-Straussa analizy mitów i rytuałów Indian Hidatsa, ściśle związanych z typowymi dla nich technikami łowienia orłów, wynika, że w ich przypadku „problemy praktyczne i ekonomiczne, takie jak myślistwo i rolnictwo, splatają się nierozdzielnie z postawami kosmologicznymi, ze stosunkiem do świętości, pożywienia, kobiet, życia i śmierci”, gdy tymczasem z punktu widzenia współczesnego naukowca wartości uważane są z reguły za całkowicie „odrębne” od faktów. „Nasza myśl — dodaje Leach — jest produktem Kultury wyalienowanej z Natury; myśl Indian Hidatsa powstała w Kulturze zintegrowanej przez Naturę”. I dlatego „jedynie arogancja materializmu z końca ubiegłego wieku mogła zredukować poezję myśli pierwotnej do postaci dziecinnego przesądu”.

¹⁴ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*. Genève 1783, s. 565.

Do podobnych konkluzji prowadzą dziś jeszcze analizy, jakie coraz częściej poświęca się problematyce tradycji etnicznych i literatur ludowych. Wyraźne jest tu oddziaływanie Proppa, a osiągnięte rezultaty raz jeszcze potwierdzają aktualną tendencję do rozszerzania zakresu poezji na tereny tradycyjnie najbardziej zaniedbane (jak np. sztuka spontaniczna, poezja „ustna”, kultury regionalne, „gatunki” ekstrawaganckie, a w każdym razie nietypowe) w imię „kultury” nareszcie zjednoczonej.

g. Poezja: rozszerzanie kanonu

Zacytowany powyżej (por. rozdz. 1 § d) fragment Rimbaudowskiego *Sezonu w piekle* można uznać za bezwzględnie pierwszy (1873) manifest „sztuki prymitywnej” lub „ubogiej”. Sprowadzenie tradycyjnej poezji do poziomu niemodnej literatury, łaciny kościelnej, baśni czarodziejskich, nedorzecznych refrenów i naiwnych rytmów, tak samo zresztą jak sprowadzenie malarstwa do postaci rupieciarni [*bric-à-brac*] pełnej idiotycznych obrazów, zdobionych nadproży, dekoracji, namiotów lino-skoczków, szyldów, jarmarcznych malowanek (malarstwo prymitywów i obrazki z Épinal), zapowiada przywrócenie znaczenia „poezji ludowej” i sztukom pięknym rozumianym jako *collage* nieskończonej liczby materiałów pozbieranych na podmiejskich śmietnikach. A nieco później, za sprawą I. Strawińskiego, staniemy się świadkami odzyskania rosyjskiego folkloru i rosyjskiej muzyki ludowej.

Poezja „prymitywna” lub „uboga”, bezpośrednia spadkobierczyni, a zarazem produkt znanych technik uprozaiczania, w sposób najbardziej konkretny zapoczątkowuje nowe podejście do sztuki, która może odtąd oznaczać całokształt działalności człowieka, zabawę i majsterkowanie [*bricolage*]. Świadomość takiej możliwości nie jest może jeszcze tak jasna, jak byśmy tego pragnęli. Tak czy inaczej uwaga, jaką się tym zagadnieniom poświęca, a przede wszystkim pojawienie się aparatu krytycznego wyspecjalizowanego w analizie pewnych pomniejszych odmian gatunkowych, takich jak komiks, wątek obiegowy, *protest-song*, przysłowie, murzyński *spiritual* itp. świadczą o wzrastającej gotowości czytelników, nawet tych najbardziej wyrafinowanych, do przyjęcia jednoczącej wizji rozmaitych doświadczeń poetyckich, a tym samym do rozszerzenia odnośnego kanonu.

Ponieważ tak się rzeczy mają, konieczne będzie przystąpienie do obszerniejszego i bardziej uporządkowanego wykładu na temat zakresu kompetencji poezji, nie ograniczonej już do jedynego uznanego przez tradycję wymiaru typograficznego. W obliczu wyrażonych wcześniej wątpliwości dotyczących możliwości przetrwania poezji trzeba zresztą przyznać, że niektóre serie komiksów, *spirituals*, półoficjalne pisma wydawane systemem powielaczowym (*underground*) stanowią punkt wyjścia dla doświadczeń poetyckich nie mniej wartościowych niż te, których dokonywano w przeszłości.⁶ Być może jutrzejsze środki wyrazu nie będą

już doskonale identyczne z tradycyjnymi. Być może „jakość” poezji przemieści się do stref dziś jeszcze peryferyjnych w stosunku do powszechnie uznanych struktur formalnych. W konkluzji zauważmy, że jeśli już trzeba mówić o „śmierci poezji” w pewnym typie apokaliptycznej literatury współczesnej, od *science-fiction* po „nowy, wspaniały świat” A. Huxleya i niemałej części banalnej kinematografii, to jednak „świadomość” poetycka pozostaje czymś tak głęboko zakorzenionym w naszej kulturze i tak naturalnym, że nawet wyrafinowane praktyki wysoko rozwiniętego społeczeństwa technologicznego nie zdołają wykreślić jej z ludzkiego umysłu (takie jest np. zdanie Montalego, 1976).

h. Systemy literackie a czynniki odbiegające od normy

Opracowanie gramatyki systemu „znaków kulturowych” stanowi bez wątpienia przedsięwzięcie niemałej wagi. Tendencją panującą od czasów przedsemiolologicznych było nadawanie uprzywilejowanego znaczenia tym elementom, które w taki czy inny sposób przystawały do systemu uznanego za charakterystyczny dla rozważanej epoki. Taką metodę zastosowali np. J. Huizinga dla opisu jesieni średniowiecza, E. R. Curtius i J. von Schlosser dla opisu samego średniowiecza, H. Wölfflin dla opisu baroku, czy wreszcie M. Praz w odniesieniu do baroku i epoki romantycznej. Analogiczne podejście metodologiczne daje się zauważyć w publikacjach szkoły tartuskiej, o czym świadczy np. jeden z ostatnich szkiców Łotmana *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo* (1973).

W rzeczywistości tego rodzaju opisy, nawet jeśli są poprawne pod względem naukowym, grzeszą teleologizmem w tej mierze, w jakiej ograniczają się do podkreślenia tego wszystkiego, co w toku pewnego rodzaju rozwoju historycznego stanowi, ogólnie mówiąc, jedynie tendencję podstawową, wierzchołek diamentu zanurzonego w nieprzerwanym strumieniu różnorodnych faktów. W tych warunkach przekrój synchroniczny nosi ślady uzależnień od perspektywy ze swej istoty „normatywnej” i tym samym musi być uznany za restryktywny w stosunku do opisu, który nawet jeśli nie jest kompletny, to w każdym razie zwraca uwagę na różne sposoby sytuowania się na peryferiach poszczególnych kultur historycznych elementów nie dających się podporządkować ich najgłębszej logice. Ta wada, o ile można tu mówić o wadzie, nie jest typowa jedynie dla strukturalistycznego podejścia do problemu typologicznego, ale pojawia się tu i ówdzie w całej historiografii tzw. opisowej. W związku z tą kwestią trudno nie dostrzec, że uwagi wysunięte przez J. Derridę wobec badań bardziej rygorystycznie funkcjonalistycznych można z powodzeniem odnieść do dowolnego „modelu” historyczno-kulturalnego, ograniczonego wyłącznie do elementów systemu dominującego (hegemonicznego). Strukturalizm — pisze Derrida —

w obu dziedzinach, w których pojawił się na początku, czyli w biologii i w językoznawstwie, stara się przede wszystkim bronić charakteru spójności i pełni każdej całości na właściwym dla niej poziomie. Strukturalizm nie godzi się na rozpatrywanie w różnych całościach tego wszystkiego, co może w nich być niedokończone lub wadliwe, tego, co mogłoby zostać uznane za ślepą antycypację lub tajemnicze skrzywienie ortogenezy, pomyślanej jako zgodna z jakimś celem (*telos*) czy też idealną normą. Być strukturalistą oznacza zajmować się przede wszystkim organizacją sensu, jego autonomią i równowagą, dokładnym rozmieszczeniem wszystkich momentów, wszystkich form; oznacza odmowę sprowadzenia do rangi przypadkowej aberracji tego wszystkiego, czego typ idealny nie pozwala zrozumieć. Patologia nie jest po prostu niedostatkim struktury. Jest zorganizowana. Nie uważa się jej za niedostatek, wadę ani dekompozycję pięknej idealnej całości. Nie jest po prostu kłęską celu (*telos*) (Derrida, 1967, s. 43—44).

W obliczu złożonych zjawisk semiotycznych, a za takie możemy uważać np. jakąś zdeterminowaną historycznie kulturę, będzie zatem korzystne opracowanie „modeli” mniej sztywnych, dopuszczających większą liczbę wewnętrznych podziałów, niż modele obecnie stosowane. B. Uspienski, biorąc za punkt wyjścia stwierdzony fakt współobecności w ramach poszczególnych kultur literackich wielorakich odmian stylistycznych, sądzi np. że istota powyższego zjawiska jest podobna do zasady regulującej stosunki między odmianami językowymi współistniejącymi w danej zbiorowości, gdzie obok języka literackiego występują inne rejestry językowe, wśród nich przede wszystkim dialekty. Uspienski używa terminu „poliglotyzm” (1968, s. 125) stylistyczny, a zaproponowany przez niego model to suma systemów niezależnych od siebie i dzięki temu dających się stosować alternatywnie w akcie realizacji tej samej treści. Uspienski mówi o „rozdzieleniu poziomów ekspresji i treści” (s. 124) i o „przekładalności” treści z jednego systemu ekspresji — stylu — na inny (s. 126). Powyższy „model”, którego źródła należy szukać w teoriach Jurija N. Tynianowa, nie wydaje się odpowiedni do naszych celów, zważywszy, że „style” są w nim przedstawione jako preferowane warianty ideologiczne, możliwości ekspresyjne jednej i tej samej „kultury”, z pewnością zaś nie jako kultury alternatywne.

W rzeczywistości przez „kulturę” należy rozumieć coś bardziej ogólnego, coś, co dotyka istoty człowieczeństwa w jej wartościach (motywach i tematach) najbardziej uniwersalnych (por. § c). Motywy i tematy, utożsamione już wcześniej z pojęciem „znaku”, stanowią podwaliny systemu lub, jeśli kto woli, języka „kultury”. Język taki należy z kolei rozumieć jako dominujący w danej epoce; spełnia on funkcje „momentu hegemonicznego” i posiada swoją wyraźnie sprecyzowaną strukturę. Nie przeszkadza to jednak, by wokół takiego centralnego jądra (lub systemu) gromadziły się, choćby w pozycji zależnej (co nie oznacza, że są wtedy całkowicie pozbawione agresywności), w większej lub mniejszej liczbie elementy lub „czynniki odbiegające od normy [*fattori anomali*]” (por. Avalle, 1969), alternatywne względem tego czy innego elementu

samego systemu. Czynniki odbiegające od normy pochodzą nie tylko ze struktur sąsiadujących w czasie (archaizmy) i przestrzeni (zapożyczenia, wpływy), ale również z modyfikacji, które dokonały się wewnątrz systemu (neologizmy), sprawiając, że obok elementu prymarnego zaczynają się pojawiać inne elementy, bardziej „nowoczesne” albo bardziej „pococzne” zależnie od przypadku, wynikające z osłabienia (*défaillances*) struktury. Z tej perspektywy czynniki odbiegające od normy ukazują się zatem jako fragmenty odłączone od struktur systemów sąsiadujących w czasie i w przestrzeni albo jako innowacje lokalne, zasadniczo nie związane; przewidywania na temat stopnia ich przyłączalności do struktury są możliwe jedynie *a posteriori*.

To samo da się powiedzieć o „stylach”, dla których istotna jest nie tyle postulowana przez Uspienskiego „zasada współobecności systemów”, ile — raz jeszcze — zasada mnożenia się czynników odbiegających od normy. Gdybyśmy więc zechcieli opisać system wersyfikacyjny najstarszych zabytków literatur romańskich, poczynając mniej więcej od XII w., moglibyśmy zauważyć, obok wymogu doskonałej harmonii brzmieniowej między samogłoskami w asonansie lub rymie, homofonie (zachowane zwłaszcza we Włoszech) nie tylko między dwiema odmianami, ścieśnioną i otwartą, *e* i *o*, ale również między *e* ścieśnionym oraz *i* z jednej strony, a także między *o* ścieśnionym oraz *u* z drugiej. Otóż te warianty, bez wątpienia odbiegające od normy ukonstytuowanej przez system główny, którego ośrodek promieniowania należy umieścić we Francji karolińskiej (jest on już obecny w asonansach *Sekwencji o Św. Eulalii*, około 881), są pochodzenia merowińskiego, sięgają więc czasów o około cztery wieki wcześniejszych od najdawniejszego rozkwitu liryki włoskiej, kiedy to przyjmują (być może niesłusznie) miano „rymu sycylijskiego”. Przechodząc do epoki bliższej naszym czasom, można by wspomnieć piosenki ludowe złożone ze strof czterowersowych jednorymowych, zbudowanych z aleksandrynów i wykonywanych na modłę śpiewów gregoriańskich. Piosenki takie zostały zaświadczone na wsi francuskiej pod koniec ubiegłego wieku, a więc w czasie największego rozkwitu symbolizmu. Jak powszechnie wiadomo, gatunek ten powstał w średniowieczu (najdawniejsze przykłady pochodzą z Francji z końca XII w.) i już w XVI w. uważany był we Francji za archaiczny i ludowy.

Jeśli natomiast chodzi o „neologizmy”, historia kultury obfituje w dzieła, w doświadczenia o charakterze zarówno ideologicznym, jak technicznym i formalnym itp., które „wyprzedziły” swój czas, odbiegając tym samym od normy systemu dominującego; zostały one odzyskane dopiero później, kiedy świat był już przygotowany do poddania ich konwencjiom swej gramatyki. Klasycznym przykładem jest tu Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, nieznan w swojej epoce i odkryty po upływie niemal wieku przez „surrealistów” z lat dwudziestych.

Przykłady świadczące o współistnieniu elementów obcych obok dominującego systemu kulturowego można by oczywiście mnożyć do woli. Należy jeszcze dodać, że nie zawsze to, co uważane jest za system dominujący w jakiejś epoce, jest nim także statystycznie, na poziomie kultury masowej. We Francji drugiej połowy XVIII w. oświecenie stanowi w istocie własność duchową grupy bardzo aktywnej, ale znajdującej się w zdecydowanej mniejszości; jeszcze na początku XIX w. *idéologues* byli reprezentantami jedynie wąskiego odłamu postępowej arystokracji. Gdybyśmy zechcieli opisać rzeczywiste warunki panujące we francuskiej kulturze na przełomie wieków, a także w czasie rewolucji, byłibyśmy zmuszeni do uznania faktu powszechnej obecności lub, mówiąc inaczej, przetrwania starego systemu kulturalnego na wszystkich poziomach oraz do traktowania nowych ideologii demokratycznych, samego romantyzmu, jako czynników odbiegających od normy, których los jest niepewny (przynajmniej w oczach współczesnych).

i. Semiologicalzny świat współczesnej poezji

Aktualny system „znaków kulturowych” nazwanych umownie literackimi, należących do kategorii „treści” (por. § c), nie stanowi istotnej nowości w porównaniu z systemem wypracowanym w ciągu minionego stulecia. Świadczy o tym również dobór przykładów przedstawionych w poprzednich rozdziałach, w których próbki pochodzenia romantycznego i późnoromantycznego przeważają nad XX-wiecznymi. Nowa „wrażliwość” ukształtowana przez romantyków króluje nadal niepodzielnie mimo stosowania pewnych form zręcznego kamuflażu. „Antybohater” jest ciągle bohaterem romantycznym, nawet jeśli oglądamy go w lustrze. Zbiory wierszy, włączając te najbardziej zaangażowane politycznie, pełne są trosk osobistych (dziewczyna, zabawa, seks, przyjaźń, nienawiść, miłość, krew). Poezja obiektywna i dydaktyczna, oprócz nielicznych wyjątków (np. Brecht), pozostaje mitem, i ani Eliot, ani Neruda — by wymienić dwóch poetów należących do stref odmiennych pod względem ideologicznym — nie zdołali się uwolnić od swych prywatnych utrapień. Ten budzący grozę osobnik, ten „buntownik”, który swoim antykonformizmem, indywidualizmem, pionierstwem (używa się przy tej okazji żargonu wojskowego: „awangarda”, „walka”, „obrona wartości”, „pozycja”, „krytyka walcząca” itp.), agresywnością i fundamentalnym optymizmem (mimo wszystko także rozpacz jest formą optymizmu) znaczy pochod cywilizacji maszyn, dziś jeszcze stanowi centrum niemałej liczby doświadczeń egzystencjalnych, w sensie zarówno negatywnym (np. Céline), jak i pozytywnym (Malraux).

Nie ulega natomiast kwestii, że są nowości, i to wielkie nowości, w dziedzinie „formy”. Ale i w tym wypadku początku owych nowości należy szukać w XIX w., a dokładniej w eksperymentowaniu symbolistów, w ożywiający ich duchu przygody. Na pierwszym miejscu trzeba

tu wymienić Mallarmégo, po nim zaś przede wszystkim Rimbauda i jego profetyczne wizje przyszłości poezji wyzwolonej od starych wzorców.

Z drugiej strony przetrwał do dziś tradycyjny system centralny. Szkoła, potężny przekąznik modeli zachowań na poziomie kultury masowej, nie wyszła poza wolny wiersz; panują nadal niepodzielnie, przynajmniej w dziedzinie twórczości „szkolnej”, jedenastozgłoskowiec we Włoszech, aleksandryn i ośmiozgłoskowiec we Francji, wiersz regularny w krajach anglosaskich, tetrametr jambiczny w Rosji itd. Ujmując rzecz procentowo, ta właśnie twórczość stanowi największą część aktualnej produkcji poetyckiej. Fakt, że jest ona najczęściej na wpół tajna (nie dlatego, że autorzy wstydzą się poezji, ale z powodu braku odpowiedniego rozeznania w wydawnictwach lub dlatego, że poezja ta została skierowana na łamy oficjalnych, biurokratycznych organów prasowych), wyjaśnia niewielkie uznanie, jakim się cieszy. Mimo to jednak można stwierdzić, że ciągle stanowi ona ideał bardzo szerokiej publiczności, społecznie i kulturalnie nie zróżnicowanej, o której więcej może wiedzą socjologowie (ale oni nie interesują się literaturą) niż zajmujący się tym sprawami tzw. specjaliści. Jak dotąd nawet awangarda nie zdołała całkowicie wyeliminować wiersza. Wystarczy przejrzeć jakiegokolwiek czasopismo, aby natychmiast zdać sobie sprawę z fizycznej „obecności” poezji w tradycyjnym znaczeniu tego słowa: szersze marginesy po prawej i po lewej stronie kartki, odstępy między strofami, czcionki większe i bardziej rozstrzelone. Poezja potrzebuje momentów ciszy i zawieszenia; zmuszenie oka do długiego błędzenia po stronicy i zatrzymywania się na słowach może tylko ułatwić jej skandowanie. Lekcja, której udzielił Mallarmé, jest jeszcze aktualna dla niemałej części dzisiejszej poezji:

Pourquoi — un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase, poursuiuite, en gros caractères, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-t-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme: autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés — un semis de fioritures <Le livre, instrument spirituel>.

[Dlaczego — silne tryśnięcie wielkości, myśli lub niepokoju, zdanie pisane dużymi czcionkami, stopniowo, jedna linijka na każdej stronie, nie miałyby utrzymać czytelnika w napięciu przez cały czas trwania książki, odwołując się do jego zdolności do entuzjazmu: dokoła, na drugim planie, zgodnie z ich znaczeniem, drobne grupy, wtrącone lub pochodne — ornament z retorycznych ozdobników.]

Uparte powielanie się tradycji nie zwalnia nas jednak z obowiązku stwierdzenia istotnego faktu, tego mianowicie, że czas „wielkich poetów” ma się ku końcowi, o ile już się nie skończył. Żadne nowe nazwisko spośród przedstawicieli ostatnich generacji nie zdołało zastąpić nazwisk Valéry'ego i Eluarda we Francji, Eliota i Pounda w krajach anglosaskich, Błoka i Pasternaka w ZSRR, Machada i Nerudy w krajach hiszpanoje-

zycznych; we Włoszech nie widać nikogo, kto mógłby stanąć obok Montalego, ostatniego żyjącego „wielkiego poety”.

Jesteśmy za to świadkami wyłaniania się „idoli”, anglosaskich (np. B. Dylan) i brazylijskich (V. de Moraes, Ch. Buarque de Hollanda) piosenkarzy stylu *folk*, francuskich *chansonniers*, włoskich *cantautori*, deklamatorów amerykańskich (np. A. Ginsberg) i rosyjskich (A. Woznie-sienskij i E. Jewtuszenko) itd. Stosowana przez nich technika, przynajmniej jeśli chodzi o organizację formalną tekstu poetyckiego, z grubsza biorąc odwzorowuje tradycyjny model wolnego wiersza; tematy są też same co zawsze. Natomiast emocje, jakie to wyzwała, są całkiem nowe; słuchacze, aczkolwiek niejasno, rozpoznają pewną „jakość” i to im wystarcza. Poezja jest uratowana także poza ograniczonym kręgiem wtajemniczonych i wszystko zaczyna się od początku, tak jakby nic się nie wydarzyło.

Mówiąc o estetyce tożsamości i estetyce przeciwstawienia, Łotman (1984, s. 411 n.) podkreśla fakt istnienia dwóch jednostek klasyfikacyjnych lub klas utworów literackich „porównywalnych typologicznie”, chociaż często zachodziła między nimi „relacja następowania po sobie” (s. 411). Pierwsza z dwu estetyk „opiera się na całkowitym utożsamieniu przedstawianych sytuacji życiowych ze znanymi już publiczności i zawartymi w systemie »reguł« modelami-szablonami” (s. 412). Estetyka przeciwstawienia polega natomiast na tym, że „audytorium nie zna natury kodu przed rozpoczęciem percepcji artystycznej” (s. 415). W rzeczywistości, uwzględniając aktualną sytuację poezji, widzimy, że nie zawsze granica podziału przebiegająca między obiema klasami jest tak wyraźna. W większości wypadków estetyka przeciwstawienia realizowana na poziomie „formy” niekoniecznie obejmuje także „treść”; odwrotnie, nie przestaje nas zdumiewać banalność „treści” utworów wymyślnych pod względem formalnym. Z drugiej strony poezje oparte na estetyce tożsamości pod względem „formy” uderzają nas niezwykłością „treści”: prawdziwy cud nowości, otwarcie na światy nieznanne nawet najlepiej poinformowanym czytelnikom.

Z tej gry „przeciwstawienia” i „nowości” biorą początek dwa nowoczesne nurty współczesnej literatury (zasadniczo behawiorystyczne i gestualne). Dążą one do zastąpienia tradycyjnego obrazu poezji jako przedmiotu kontemplacji innym obrazem, kładąc nacisk na jej aspekty praktyczne, na jej wpływ nie tylko na poznanie, lecz również na przekształcanie świata.

Pierwszym z nich jest nurt poezji-wyzwolenia. Opisał go należycie Marcuse, dokonując równocześnie analizy tkwiącej w nim podstawowej sprzeczności.

Rozwój sztuki w kierunku non-objektywizmu, minimalizmu, antyszuki — pisze Marcuse (1972, s. 134) — jest ruchem zmierzającym do wyzwolenia podmiotu po to, by go przygotować do zrozumienia nowego świata-przedmiotu, za-

miast zachęcać go do akceptowania i sublimowania, upiększania świata istniejącego; ruchem zmierzającym do wyzwolenia umysłu i ciała (...). Dąży się do „żywej sztuki” (*contradictio in adjecto?*), pragnie się sztuki w ruchu, sztuki pojmowanej „jako” ruch.

Ale — zapytuje Marcuse —

Sztuka Żywa, antysztuka we wszelkich odmianach: czy nie chodzi tu o coś, co niesie w sobie swą własną klęskę? Wszystkie te frenetyczne wysiłki, by wyprodukować nieobecność Formy, by podstawić rzeczywistość w miejsce przedmiotu artystycznego, by wystawić na śmieszność samych siebie i mieszczchańskiego klienta: czyż nie chodzi tu o działania frustrujące, które są już częścią przemysłu rozrywkowego i kultury nadającej się do muzeum? Jestem zdania, że cel „nowej sztuki” niszczy sam siebie, ponieważ trwa w nim, i trwać musi, nieważne jak bardzo „minimalnie”, „Forma Sztuki”, która jest czymś odmiennym od niesztuki (s. 135).

Drugi nurt pokłada pełne zaufanie w stosowaniu elektronicznych aparatów do przetwarzania danych, jedynych urządzeń zdolnych zmodyfikować strukturę informacji i w konsekwencji wywrzeć potężny wpływ na samą koncepcję sztuki. J. W. Burnham (por. 1970, s. 121) przewiduje, że

tradycyjne wyobrazenie przedmiotów i miejsc poświęconych sztuce stopniowo ustąpi pogładowi, że sztuka jest ogniskiem (*focus*) twórczym i że pojęcie formy rozumianej jako proces i system wykracza poza ramy najbardziej dosłownego pojmowania formy jako czegoś, co jest geometrycznie określone.

W tym miejscu wkraczamy w dziedzinę „futurologii”, a ton wypowiedzi zmierzających do roztoczenia wizji spraw jutrzejszych staje się zdecydowanie apokaliptyczny. Nie jest niczym dziwnym, że w epoce takiej jak nasza, o tak niepewnej przyszłości, przeważa skłonność do dramatyzmu i melancholii. Taką właśnie postawę przyjął np. Montale. A jednak nie wszystkie nadzieje się rozwiały, jak mogłoby się wydawać z punktu widzenia oświeconego konserwatyzmu. Albowiem, i tu pozwolimy sobie wątpić w przepowiednie różnych fałszywych proroków, mimo wszystko nie ginie jakże ludzka ciekawość tego, co wyłoni się z mrocznej jaskini przyszłości na światło burzliwej i przede wszystkim niezadowolonej z siebie teraźniejszości.

Przełożyła Joanna Szymanowska

Bibliografia

- Avallè, d'A. S., *Dinamica dei fattori anomali*. „Strumenti critici” 10 (1969), s. 343—460. *Ibidem* w: *Letteratura e semiologia in Italia*. Red. G. Caprettini, D. Corno. Torino 1979, s. 63—81.
- Avallè, d'A. S., *Tre saggi su Montale*. Torino 1972³, 1977⁵.
- Avallè, d'A. S., *La sémiologie de la narrativité chez Saussure*. W: *Essais de la théorie du texte*. Red. Ch. Bouazis. Paris 1973, s. 17—49.
- Avallè, d'A. S., *L'ontologia del segno in Saussure*. Torino 1973.

- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1953.
- Burnham, J. W. W.: *On the Future of Art*. Ed. E. F. Fry. New York 1970.
- Contini, G., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*. W: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938—1968)*. Torino 1970, s. 169—172.
- Contini, G., *Altri esercizi (1942—1971)*. Torino 1972.
- Derrida, J., *L'écriture et la différence*. Paris 1967.
- Eco, U., *La critica semiologica*. W: *I metodi attuali della critica in Italia*. Red. M. Corti, C. Segre. Torino 1970, s. 369—387.
- Erlich, V.: *Russian Formalism*. Den Haag 1954, 1965²; *Il formalismo russo*. Milano 1966.
- Henry, A., *La notion d'écart et l'étude du vocabulaire poétique*. W: *Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi romanzi*. T. 2. *Comunicazioni*, cz. II i III. Firenze 1960, s. 555—566.
- Jakobson, R., Bogatyrev, P., *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*. W: *Donum Natalicium Schrijnen*. Nijmegen-Utrecht 1924, s. 900—913.
- Leach, E., *Lévi-Strauss*. London 1970.
- Lotman, J. M.: *Struktura chodożestwiennogo tieksta*. Moskwa 1970; *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984.
- Lotman, J. M.: *Problema znaka i znokowej sistemy i tipologija russoj kultury X—XIX wiekow*. „Statii po tipologii kultury”, z. 1, Tartu 1970; *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo*. W: *Ricerche semiologiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS* (red. J. M. Lotman i B. Uspenskij). Torino 1973, s. 40—63.
- Marcuse, H. W.: *On the Future of Art*.
- Montale, E. *È ancora possibile la poesia?* W: *Sulla poesia*, Milano 1976, s. 5—14.
- Propp, W. J.: *Morfologija skazki*. Leningrad 1927; *Morfologia bajki*. Tłumaczyła W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976.
- Saussure, F. de: *Cours de linguistique générale*. Paris 1916; *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Tłumaczyła K. Kasprzyk. Warszawa 1961; Wydanie krytyczne pod red. R. Englera (w tekście oznaczone skrótem EC). Wiesbaden 1958.
- Saussure, F. de, *Nota sul „segno”*. „Strumenti critici” 19 (1972), s. 275—281.
- Szklowski, W.: *O teorii prozy*. Moskwa 1929; *La teoria della prosa*. Bari 1966.
- Tezy praskiego kota*. W: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948*. Wybór materiałów. Redaktor tomu M. R. Mayenowa. Teksty przełożył i komentarem opatrzył W. Górny. Warszawa 1966.
- Trubeckoj, N. S., *Dostoevskij als Künstler*. Den Haag 1964.
- Uspenskij, B. A.: *Les problèmes sémiologiques du style à la lumière de la linguistique*. „Social Science Information” 7 (1968), 1, s. 124—139; *Siemiotyczskie problemy stila w lingwistycznym oświeśczeniu*. „Trudy po znakovym sistie-mam” 4 (1969), s. 487—501; *Problemi semiotici dello stile alla luce della linguistica*. W: B. A. Uspenskij, J. M. Lotman, *Semiotica e cultura* (red. D. Ferrari-Bravo). Milano — Napoli 1975, s. 29—57.