

Grażyna Borkowska

"Materiality and Autobiography in Baudelaire's „La Pipe”", E. S. Burt, [w]: „MLN”, 2001, vol. 116, no 5 (December) : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 93/2, 253-256

2002

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.

E. S. Burt, *Materiality and Autobiography in Baudelaire's „La Pipe”*. MLN, vol. 116 (2001), no 5 (December).

1. Należy zacząć od najogólniejszego objaśnienia tytułu rozprawy (w dalszej części wywodu wstępne ustalenia zostaną doprecyzowane). Co znaczy „materialność” w kontekście Baudelaire’a, co natomiast oznacza tutaj „autobiografia”? Nawiązując do prac Waltera Benjamina, Paula de Mana, książki *Material Events* Andrzeja Warminskiego (a przede wszystkim jednak, co trzeba dodać, do rozstrzygnięć Jacques’a Derridy) E. S. Burt przyjmuje, że materialność tekstu nie jest wyłącznie problemem lingwistycznym ani – oczywiście – pojęciem używanym w znaczeniu nadanym mu przez szkołę Marksowską; to raczej perspektywa pozwalająca traktować dzieło sztuki jako rodzaj zdarzenia, jako to, co się wydarza, co tworzy „następny krok”, nową jakość, nowy konkret.

Refleksja nad materialnością dzieła literackiego wpływa również na rozumienie jego autobiograficzności. Nie daje się ona pomyśleć wyłącznie jako „naiwne”, jak pisze Burt, odniesienie do świata realnego. Nie wystarcza także definicja Lejeune’owska, wedle której autobiografia to retrospektywna opowieść faktycznie istniejącej postaci na temat jej życia. Materialność mowy sprawia, że autobiografia staje się formą relatywnie zamkniętą, a więc taką, której autor, zdaniem de Mana, prezentuje się jako przedmiot dociekań na własny temat, jak i osoba przekonana o tym, że warunkiem owych dociekań jest poddanie się lingwistyczno-tropologicznym mechanizmom poznania i literackiego opisu. Ale autobiografia jest formą także relatywnie otwartą: wchłania całe obszary rzeczywistości, nadając im określony (literacko-materialny) status. Burt objaśnia „dziwność” autobiografii, przywołując za Maurice’em Blanchotem historię św. Bonawentury, który jako ulubieniec Boga miał zmartwychwstać, by dokończyć spisywanie faktów swego życia. Lecz aby opowiedzieć własne dzieje, trzeba je przetrwać, przekroczyć w sensie biograficznym; tymczasem już samo to przekroczenie buduje dalszą materię istnienia, która wymaga opowiedzenia. I tak w kółko, bez końca, przedstawiając swoje życie trzeba bez przerwy umierać i ciągle powracać do świata żywych – komentuje Blanchot. Burt zauważa, że pisane z perspektywy oczekiwanej śmierci wspomnienia Bonawentury nie mogły być, siłą rzeczy, powrotem do bogatych doświadczeń minionego czasu, że powstawały jako zamknięcie życia, a przez to były silnie zrytualizowane (zdepersonalizowane), poddane – niczym ostatni posiłek skazańca – ciężarowi nadchodzącej chwili. Podobne napięcie na miarę św. Bonawentury znajduje autor rozprawy w poezjach Baudelaire’a: byłby to konflikt między zagrożonym podmiotem lirycznym a odpersonalizowaną strukturą językową. Cenę owego konfliktu stanowiłaby możliwość (lub niemożność) ukonstytuowania podmiotu autobiograficznego.

Z wielu powodów Burt wybrał do dokładniejszej analizy wiersz *Fajka*, będący integralną (choć ruchomą, jak wynika z przeglądu poszczególnych wydań) częścią *Kwiatów zła*:

Jestem ja fajką literata,
I znać to z mojej ciemnej cery –
Niczym murzyńskiej twarz Wenery –
Że mu już służę długie lata.

Gdy go cierpieniem los obdarza,
 Dymię ja, niby chałupina,
 Co na wieczerzę do komina
 Wzywa swojego gospodarza.

Ujmę, omotam jego duszę
 Siecią sinawą – ból przygłuszę –
 Żarem ust spłoszę czarne roje;

Otoczę wonnym upojeniem,
 Myśl ukołyszę urojeniem –
 Znękanę serce cicho koję¹.

Szczególne znaczenie ma dla autora rozprawy, podjęty także przez innych badaczy, motyw tytoniowy. Zdaniem Derridy, Baudelaire szuka w nim ekwiwalentu do wykazania aporii między naturą odczuwanej przyjemności (*gift*) a naturą pisania. Z jednej strony, palenie jest rodzajem luksusowej konsumpcji, użyciem dla użycia; z drugiej zaś – daje się w nim dostrzec element ekonomii w stanie czystym: sam przedmiot wymiany pojawia się niemal symbolicznie, jest całkowicie wchłaniany i rozpraszany, ale mimo swej ulotności stanowi oś wszystkich zabiegów. Według Burta, *Fajka* Baudelaire'a prezentuje tę samą paradoksalną logikę autonomii i rozproszenia (wchłonięcia) w odniesieniu do podmiotu piszącego. Tytoń został spalony; wspomnieniem po nim jest ślad na fajce. Tak rzeczywistość faktyczna zmienia się w materialną. Ten sam los spotyka fizyczność pisarza. W akcie autokreacji zostaje przerobiona na materialny ślad jego obecności.

2. Burt przypomina, że w *Sztucznych rajach* Baudelaire wyróżnia dwa rodzaje snów: „Jedne, pełne codziennego życia, jego krzątaniny, pragnień, ułomności, łączą się na sposób bardziej czy mniej dziwny z przedmiotami spotkanymi w dzień, a utwalonymi nieświadomie na płótnie pamięci. To sen naturalny, uosabiający samego człowieka. Ale jest jeszcze przecież inny rodzaj snu! Sen absurdalny, zaskakujący, bez odniesień i związków z charakterem, życiem i namiętnościami śpiącego. Sen, który nazywamy hieroglificznym, przedstawiający najwidoczniej nadnaturalną stronę życia. Taki właśnie sen z powodu jego absurdalności starożytni nazwali boskim. Jako że nie da się go wytłumaczyć przyczynami naturalnymi, przypisywano mu powody zewnętrzne w stosunku do człowieka; a i dziś jeszcze istnieje szkoła filozoficzna dopatrująca się w snach czy to wyrzutów sumienia, czy to porady, w sumie obrazu symbolicznego i duchowego powstającego w umyśle człowieka śpiącego. To cały słownik, który należałoby pilnie studiować, język, do którego powinno się znaleźć klucz”².

Jak te dwa rodzaje snów mają się do siebie? Czy istnieją niezależnie, czy, przeciwnie, wchodzą ze sobą w jakieś relacje – pyta Burt. Żeby odpowiedzieć na te kwestie, musimy wrócić do cytowanego sonetu. Centralną figurą wiersza jest prozopopeja, która udziela głosu temu, co nieobecne, martwe lub nieożywione. Baudelaire wielokrotnie posługiwał się tym tropem w *Kwiatach zła*, zwykle jednak w innej funkcji. Chodziło mu raczej, jak w wierszu *Błogosławieństwo*, o przypisywanie postaciom (w tym przypadku matce) określonej wypowiedzi, której faktycznie nie wygłosiła, i o prawo poety do takich gestów. W omawianym wierszu prozopopeja jest, jak chce de Man, figurą biografii: gadająca fajka zapewnia, że potrafi wpłynąć ożywczo na swego mistrza. Ale jednocześnie nie sposób nie zauważyć, że zagłusza poetę, spycha w cień, pozbawia twarzy i głosu. Fajka, niczym Figaro, staje się panem tej zabawy. Spytajmy, czemu ma ona służyć. Burt przytacza inny frag-

¹ Ch. Baudelaire, *Fajka*. W: *Kwiaty zła*. Wybór M. Leśniewska. Red. i postłowie J. Brzozowski. Kraków 1990, s. 183 (tłum. B. Wydzga).

² Ch. Baudelaire, *Poemat o haszyszu*. W: *Sztuczne raje. Traktat o winie, haszyszu i opium*. Warszawa 1992, s. 27–28 (tłum. M. Kreutz).

ment *Sztucznych rajów*: „Powiedzmy, że siedzisz i palisz. Uwaga twoja nieco dłużej skupia się na chmurce błękitnego dymu ulatującej z twojej fajki. Wyobrażenie znikania powolnego, stopniowego i odwiecznego ogarnia twój umysł i szybko odnosisz je do własnych myśli, do samej ich materii. Mocą szczególnej dwuznaczności, swoistej transpozycji, intelektualnego *qui pro quo* czujesz, że się ulatniasz i przypisujesz swej fajce (w której siedzisz skurczony i ściśnięty jak tytoń) dziwną zdolność spalania siebie samego”³. Autor rozprawy traktuje ten *passus* jako swego rodzaju (nieostateczny) komentarz do wcześniej postawionych kwestii: tym, czemu poeta faktycznie daje głos w wierszu *Fajka*, jest czysta, niepohamowana wyobraźnia, która uruchamia się wtedy, kiedy podmiot znika w oparach dymu, anihiluje się, ginie. Wydobycie owego aktu „brzuchomówczej”, autonomicznej wyobraźni utożsamia Burt z performatywnym wymiarem prozopoei.

3. W tej interpretacji wymieniony trop nie służyłby jednak perspektywie autobiograficznej; przeciwnie, świadczyłby o niemożności autobiografii. Jak pokazuje pierwszy wers sonetu, zaimek „ja” nie odsyła do niczyjej podmiotowości; mamy tu do czynienia z użyciem czysto deiktycznym. Autor artykułu bada dalej naturę owego aktu czystej wyobraźni. Zauważa, że ta część fajki, którą palacz pociąga dym, nazywa się ustnikiem. A zatem niewykluczone, że właśnie ten termin stał się inspiracją wiersza o mówiącej fajce. U Baudelaire’a, tak jak w *Klubie haszyszystów* Gautiera, gdzie nogi mebli ruszały do tańca, a oparcia foteli brały w ramiona siadających, bogactwo wyobraźni okazuje się parafrazą sytuacji zafiksowanych w języku. Każdy sen jest hieroglifem, tzn. przedstawia absurdalne wizje, których źródło stanowi język. Poezja nie mówi o autorze; raczej wysnuwa się z jego „fajki”, zgodnie z paradoksalną naturą języka. Jak pamiętamy, w *Sztucznych rajach* Baudelaire pisał, że sny hieroglificzne objawiają nadnaturalną stronę życia. Zdaniem Burta, należy to rozumieć nie jako apel do instancji Boskiej, ale jako przywołanie znaczeniowoczych mocy tkwiących w języku.

W ten sposób autor rozprawy częściowo zakwestionował oba modele interpretacyjne, służące objaśnieniu sensów wiersza Baudelaire’a. W analizie językowo-tropologicznej nie satysfakcjonowała go pewna naiwność i trywializacja, która nie pozwalała dostrzec wszystkich chwytów lingwistycznych i szukała w poezji śladów autobiografii. W modelu performatywnym dyskusyjne jest akcentowanie pisania jako aktu wolności twórczej, która pozwala przemówić czystej wyobraźni. Warto więc pomyśleć o modelu trzecim, umożliwiającym przekroczenie perspektywy autobiograficznej i performatywnej. Aby tego dokonać, trzeba przyrzeć się śladom, jakie zostawia palenie. W oryginalnym brzmieniu sonetu wyglądają one tak:

*Je suis la pipe d'un auteur,
On voit, à contempler ma mine
D'Abyssinienne ou de Cafrine,
Que mon maître est un grand fumeur.*

Na podstawie dopowiedzianej analogii (paronomazji) Burt utrzymuje, że ślady zostawione przez „*grand fumeur’a*” mogą być porównane ze śladami pozostawionymi przez „*grand fumiste’a*”, czyli po prostu poetę tworzącego w narkotycznym upojeniu. Materialną pozostałością palenia jest ciemna sadza pokrywająca fajkę. Materialnym ekwiwalentem działań poety jest tekst. Możemy patrzeć nań z perspektywy tropologicznej, uznając, że autor jest imitator, odtwórcą życia, a jego (chwilowa) nieobecność stanowi fakt incydentalny i drugorzędny. Możemy także obejrzeć tekst z pozycji performatywnej, podkreślając to, że podmiot autobiograficzny produkuje znaczenia i obrazy; jest ich twórcą.

Stwierdzenia te nie ustanawiają jeszcze modelu trzeciego; zaledwie osłabiają wyłączność dwu wcześniej omówionych. Burt odwołuje się tym razem do kolejnej zwrotki sone-

³ *Ibidem*, s. 37.

tu, której brzmienie oryginalne musimy zacytować z powodu nieściśłości dość luźnego przekładu:

*J'enlace et je berce son âme
Dans le réseau mobile et bleu
Qui monte de ma bouche en feu,*

Nie ulega wątpliwości, że „ja” poetyckie jest ściśle zaplątane w sieć językową. Ze wszystkimi konsekwencjami tego zawładnięcia. Ostatnią zwrotkę sonetu Burt interpretuje jako trójwiersz ironiczno-dramatyczny:

*Et je roule un puissant dictame
Qui charme son coeur et guérit
De ses fatigues son esprit.*

Zaznaczona w wierszu harmonia między poetą a jego fajką jest tylko pozorna. Tekst nie musi być balsamem („dictame”) dla piszącego. Konflikt między autorem a tekstem, a więc tym, co przemawia niejako w jego imieniu i na jego rachunek, jest skomplikowany i ostatecznie nie rozstrzygnięty.

4. Podsumowując:

Poetycka wizja bierze swój początek raczej w pracy języka niż w niepodległej wyobraźni poety; wiąże się z hieroglificzną naturą znaków językowych. Mają one także swoją materialność, którą najprościej można opisać jako to, co opiera się przywłaszczeniu przez model zarówno autobiograficzny, jak i performatywny. Problem materialności nabiera znaczenia wtedy, kiedy szukamy trzeciej możliwości, wymijającej dwa wcześniej zarysowane modele. Język poetycki nie jest ani mimetyczny, ani performatywny, ale inskrypcyjny („*inscriptional*”). Nowoczesność Baudelaire’a polega na tym, że traktuje on poetę jako tłumacza hieroglificznej natury snów lingwistycznych. Przygoda autora *Kwiatów zła* nasuwa na myśl legendę o św. Bonawenturze. Tamten – poddany przymusowi stworzenia własnej biografii – nie mógł ani żyć pełną piersią, ani umrzeć. Baudelaire jest spętany w podobny sposób: pragnąc zaznaczyć swoją podmiotowość natrafiał na niszczący opór materialności pisma, którego – niczym gryzącego dymu – nie był w stanie do końca wchłonąć.

Grażyna Borkowska