

Jean-Pierre Richard

Porozumiewanie się i teatr

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/2, 237-254

1971

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.

JEAN-PIERRE RICHARD

POROZUMIEWANIE SIĘ I TEATR

Avoir un génie vigoureux et l'imposer dans un éclat si plénier que la foule vous accorde la vie, mais c'est d'un dieu...

(S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*)

1. Drugi jako zwierciadło

Drzewo, tancerka, wachlarz, kielich kwiatu, motyl — wszystkie te tak różne na pozór przedmioty odpowiadały w gruncie rzeczy jednemu jedynemu zamysłowi: w każdym z nich marzenie próbuje zharmonizować jakąś zewnętrżność i jakąś wewnętrżność, pogodzić jakiś zew odśrodkowy i jakąś wierność dla wnętrza, z którego wyrasta. I w każdym z nich tkwi też zewnętrżność straszna albo śmieszna, bo nie istniejąca... Estetyka Mallarmégo głosi więc jakby prawdziwy terror przedmiotu. Czy jednak ów terror może być podtrzymywany aż do swoich najbardziej skrajnych konsekwencji? Czy naprawdę świat Mallarmégo dąży, jak się często twierdzi, do nieobecności, domaga się pustyni, zmierza ku pustce? Nam osobiście wydaje się to niemożliwe, choćby dlatego, że Mallarmé musi wyrazić to rozrzedzenie wychodząc od pełności oraz pokazać wydrażanie rzeczy za pośrednictwem rzeczy nader realnie przed nami obecnych. Ten sam pisarz, który proponuje nam, jak zobaczymy, przekształcenie każdego kwiatu w „*l'absente de tous bouquets*”¹, potrafi jednocześnie być naj-

[Jean-Pierre Richard (ur. 1922 w Marsylii), francuski krytyk i badacz literatury. Jego głównym dziełem jest monografia *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961). Inne ważniejsze publikacje: *Littérature et sensation* (1954), *Poésie et profondeur* (1955), *Onze études sur la poésie moderne* (1964), *Paysage de Chateaubriand* (1968).

Przekład według wyd.: J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris 1961, rozdz. 7: *Les Communications et le théâtre*, s. 341—371 (w przekładzie pominięto przypisy autora odwołujące się do pozostałych rozdziałów książki oraz komentarz, w którym zawarte są rozważania marginesowe).]

¹ [(kwiat) nieobecny wszystkich bukietów]

większym malarzem martwych natur w naszej poezji — Chardinem naszej literatury.

Do powtórnego rozważenia statusu przedmiotowości, a także statusu Innego, mogła jednak Mallarmégo skłonić jeszcze inna racja. Jakkolwiek bowiem zewnętrzność nie ma dla niego żadnej ważności ontologicznej, może jednak być przeniknięta przez świadomość i ponownie wykorzystana przez ludzki projekt. Świat zewnętrzny pozbawiony jest na razie bytu, a przeto i mocy inspirowania, istnieje jednakże przed nami w pewnego rodzaju neutralności, uporczywej i odpornej nieprzejrzystości, które mimo wszystko nadają mu w pewnym stopniu realność. Subiektywna gwiazda zapalająca się w *Quand l'ombre menaçait* rzuca w ten sposób swoje światło na ogień „vils”², ale prawdziwe. Wachlarz-berło panny Mallarmé panuje nad nader realnymi „rivages roses”³. Jeśli idzie o tancerkę, to z samego szczytu jej rozbiegu wydobyte zostają, jak widzieliśmy, „sursautements attardés, décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum, et d'écume”⁴ — słowem strzęp całego prawdziwego świata. Zdarza się zatem, że świadomość zderza się na swojej drodze z czymś, napotyka kogoś. Ale czym jest ten ktoś i to coś? Jak opisać ich nie istniejące istnienie? Jaką funkcję będą pełnić wobec napotykającego je Ja? Czy będą po prostu zewnętrznym odbiciem owego Ja, jak przy ujęciu lustrzanym, czy też podtrzymują — co jednak sprowadzałoby marzenie na zupełnie nowe tory — sugestię jakiegoś podstawowego z e w n ą t r z?

Jedną z najbardziej stałych cech myśli Mallarmégo jest nader często powracająca w niej potrzeba uzyskania tego, co nazywa on d o w o d e m. Bardzo interesująco pisał o tym Jacques Scherer⁵. Wskrzeszone ja wie, że tylko jemu dane jest naprawdę być, jednakże poszukuje poza sobą znaku, który utwierdziłby je w tej wiedzy. Świadomość odmawia wprawdzie światu zewnętrznemu jakiegokolwiek ważności, niemniej jednak chce się w nim „sprawdzić”. Potrzeba ta sięga głęboko; Mallarmé odziedziczył ją po okresie, kiedy to wierzył jeszcze w błękit. Myśl szukała wówczas pomazania jakiejś transcendencji. I nawet jeżeli niebo ją odrzucało albo obracało się przeciw niej, nawet jeżeli — jak w *Le Guignon* — zagradzał jej drogę do nieba anioł z obnażonym mieczem, mimo wszystko z takiego nieudanego kontaktu można było wydobyć uświęcenie. Niepowodzenie dawało jeszcze chwały i krzepła purpura „au sein reconnaissant”⁶. Rana

² [nikczemne]

³ [różowymi nadbrzeżami]

⁴ [zwolnione poderwania, zdobiące niebiosy, morze, wieczór, zapach i pianę]

⁵ J. Scherer, *Le „Livre”, de Mallarmé*. Premières recherches sur des documents inédits. Préface de H. Mondor. Paris 1957, Gallimard [dalej skrót: *Le Livre*, ze stronami odsyłającymi do oryginalnej paginacji rękopisu], *Introduction*, s. 59, 91, 96.

⁶ [na łonie wdzięcznym] S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Texte établi et

zadana przez niebiosą uważana więc była przez wielkiego wyklętego poetę za znak uznania, zaś samo wygnanie okazywało się ontologicznie usprawiedliwione, jako że zakłada ono istnienie jakiegoś bytu transcendentnego, wobec którego moglibyśmy się czuć wygnani. Od czasu analiz Sartre'a wiemy, że odrzucenie może w ten sposób pełnić rolę potwierdzenia, że potwierdza ono niekiedy to, co zdaje się wykluczać, i że wybranie przekleństwa niejednokrotnie jest wyrazem nie ujawnionego pragnienia, by zostać przyjętym, uznanym lub błogosławionym.

Ale wówczas potrzeba jeszcze kogoś, kto by pobłogosławił... Usprawiedliwienie wyklęte wymaga — u Baudelaire'a, na przykład, czy u Lautréamonta — rygorystycznego podtrzymania jakiejś teologii i etyki. Zlikwidowanie absolutu uniemożliwia rekompensatę w postaci przekleństwa czy błogosławieństwa. Otóż taka jest właśnie sytuacja Mallarmégo, któremu koniec lazuru nie pozwala na jakiegokolwiek obrzędy uznawania lub intronizacji. Świadomość odradza się u niego dla siebie, samotna i wolna, ale niepewna jeszcze i krucha w swoim nowym „władztwie”, nie tyle pozbawiona podstaw — wszak opiera się na swojej niewątpliwiej rzeczywistości — ale zaniepokojona trochę swoją wolnością i samotnością. Odkrycie Ja związane jest więc u Mallarmégo z wątpliwością, z wahaniem, kwestionowaniem, dotyczącym zresztą nie tyle intymnej istoty owego ja, co jego sytuacji obiektywnej, jego zakorzenienia (przypadkowego oczywiście) w pewnym miejscu i w pewnym cielem... Świadomość będzie więc ciągle chciała „*avérer qu'on est bien là où on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude)*”⁷. Jest to, jak wiemy, moment, kiedy to Mallarmé chwytą się swoich zwierciadeł i kiedy wysyła przyjaciółom swoją fotografię, domagając się ich „podobizny”. Wszelka niepewność musi się w ten sposób doświadczać w jakiejś przedmiotowości; i to tłumaczy zapewne osobliwy fetyszym Mallarmégo. Mnóstwo drobnych wierszy napisanych na kamykach, chustkach, cukierkach czy piszczałkach zdradza kryjącą się za igraszką obsesję materialnego oparcia, szukanie jakiejś w pełni stałej podstawy do działania wyobraźni. Kamyk jest na swój sposób poświadczeniem poematu napisanego na kamyku, stanowi dla niego gwarancję, balast. Koronkowa poezja lubi się tak konkretnie oprzeć na jakiejś rzeczywistości, którą skądinąd zamierza, jak zobaczymy, rozbić na pył i zredukować do pustki, do abstrakcji, do języka.

Potrzeba dowodu, postawiona już jasno w sferze relacji przedmiotowych, okaże się jeszcze bardziej żywa w stosunkach ludzkich. Tu właśnie

annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1951, Gallimard [dalej skrót: OC], s. 28.

⁷ [wykazać, że jest się mniej więcej tam, gdzie powinno się być (gdyż — pozwólcie mi wyrazić tę obawę — pozostaje jakaś niepewność)] Villiers. OC, s. 481.

występują najbardziej szokujące konsekwencje estetyki fikcji: jeśli mia-
nowicie wszystko jest kłamstwem, mającym w nas swoje źródło, to któż
dowiedzie, że najżywsze choćby przeżycie nie jest snem jedynie? Jak
w szczególności upewnić się, że trzymaliśmy w ramionach rzeczywistą
kobietę, a nie rozkoszny wykwit pożądania albo snu? I kochanek u Mal-
larmého nigdy nie pozbędzie się tego niepokoju: czy jego triumf związa-
ny jest z jakąś „*faute idéale de roses*”⁸, czy też rzeczywiście uległa mu
rzeczywista kobieta. „*Aimai-je un rêve?*”⁹ — zadaje sobie pytanie Faun.
I zaczyna się pogoń za dowodami: by rozwiązać swoje wątpliwości — „*amas
de la nuit ancienne*”¹⁰ — kochanek szuka na sobie i wokół siebie śladów
jakiegoś prawdziwego Drugiego. Jego pierś, „*vierge de preuves*”¹¹,
w 1875 r. daje świadectwo dotknięcia przez „*auguste dent*”¹², natomiast
w 1866 r. dowodziła kontaktu z nader ziemskimi ustami. Ugryzienie,
okrzyk wściekłości, gwałtowny sprzeciw umykającego ciała, „*fureur des
femmes*”, „*l'éclaire de haines*”¹³ zaskoczonych dziewczycy — oto jakie znaj-
duje Mallarmé bezpośrednie dowody miłości. Odnajdujemy tu omawiane
już powiązanie między pożądaniem a wojną, obdarzone teraz nowym
sensem. Obecnie bowiem sadyzm agresji i gwałtu mają na drugim wy-
musić cielesne wyznanie swojej realności. Cienność tego wyznania, które
świadczy o drugim, płynie jednak nade wszystko stąd, że poprzez drugie-
go poświadcza ono również mnie. W skąsanym i spustoszoneym jestestwie
swej wybranej kochanek szuka w gruncie rzeczy jedynie świadectwa
istnienia oddzielonego od jego własnego:

*Non! la bouche ne sera sûre
De rien goûter à sa morsure,
S'il ne fait, ton princier amant,*

*Dans la considérable touffe
Expirer, comme un diamant
Le cri des Gloires qu'il étouffe*¹⁴.

Wzruszenie kobiety upewnia mnie przeto o mnie, jako że stanowi
skutek, za którego przyczynę uznaje siebie; ta reperkusja przenosi gwa-
rancję bytu od niego do mnie. A jeśli to poruszenie się pomnoży, gwaran-
cja, jakiej nam dostarcza, proporcjonalnie wzrośnie. Różnica między ko-
bietą a publicznością jest dla Mallarmého różnicą stopnia, a nie natury:
także w tym drugim przypadku wzburzenie ludzkiej zewnętrżności obudzi

⁸ [błędem idealnym róż]

⁹ [Czyżbym sen kochał?] *L'Après-midi d'un faune*. OC, s. 50.

¹⁰ [osad dawnej nocy]

¹¹ [nie tknięta dowodem]

¹² [dostojny ząb]

¹³ [szął kobiet, błyskawica nienawiści] OC, s. 1452.

¹⁴ *Quelle soie aux baumes*. OC, s. 75.

we mnie następnie ideę odpowiedzialności za inicjatywę, przy czym pojęcie inicjatywy osiągnie u mnie charakter oczywistości dopiero po szeregu rewerberacji. Dla Mallarmého działać to

*produire sur beaucoup un mouvement qui te donne en retour l'émoi que tu en fus le principe, donc existes: dont aucun ne se croit, au préalable, sûr*¹⁵.

Wstrząs ma wywołać przeciwwstrząs, a zasada odsłania się poprzez łańcuch operacji wtórnych. Jeszcze raz przekonujemy się, że u Mallarmého do bezpośredniego dochodzi się przez mediację i że bliskość sobie tworzy się z pewnego dystansu. Ta sama potrzeba, która prowadziła go do poezji zwierciadła, każe mu teraz szukać sprawdzianu „*éclat multiple*”¹⁶. Po pierwszym przebiegu refleksywnym, dokonanym przez świadomość na pustym ekranie jej nocy, będzie musiał teraz nastąpić inny, dokonywany przez Ja na odbijającej masie zbiorowego Drugiego. Pozbawiona boskiego poświadczenia myśl będzie próbowała, zwłaszcza poczynawszy od lat 1880—1885, znaleźć konsekrację w poparciu nowej „*divinité éparse*”¹⁷ — tłum. Stąd całe doświadczenie poetyckie wymaga teraz czujnej obecności publiczności — jednomyślnego zwierciadła poety... Ale w trakcie tej próby poeta uważa jeszcze, że inicjatywa należy tylko do niego — poprzez swoją publiczność próbuje wciąż upewnić się co do siebie, dojrzyć pośrednio siebie, osiąść rykoszetem siebie.

Taki jest, jak nam się wydaje, sens *La Chevelure vol d'une flamme*¹⁸ — poematu będącego, jak pamiętamy, ośrodkiem i ukoronowaniem poematu prozą *La Déclaration foraine*. Mallarmé występuje tu w swojej klasycznej roli histriona; eksponuje przed osłupiałym tłumem przepyszną rozebraną kobietę. Publiczność jednak nie tylko odbiera tutaj widok, lecz stanowi zarazem odbijający ekran dla pokazywanej kobiety oraz towarzyszącej jej „reklamy”. Sonet stanowi przeto komentarz i niejako metaforyczną świadomość epifanii, w której sam również uczestniczy i jako przedmiot pokazywany, i jako widowisko. Komedia w komedii, a raczej czysto werbalny morał teatralnej etiudy, która dopiero wspierając się na nim zyskuje swój sens i wartość.

Pierwsza strofa pokazuje typowy przykład ruchu tam i z powrotem:

*La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de désirs pour la tout déployer*

¹⁵ [spowodować u wielu ruch, oddający tobie z kolei poruszenia, którego byłeś źródłem — a więc istniejesz — a którego nikt nie czuje się na początku pewny] *L'Action restreinte*. OC, s. 369.

¹⁶ [rozmnożonego błysku] *Ibidem*.

¹⁷ „Autant, par oui-dire, que rien existe et soi, spécialement, au reflet de la *divinité éparse*” (Villiers, OC, s. 481).

¹⁸ OC, s. 53.

*Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer.*

Dwa wersy wzniosu poprzedzają dwa wersy cofania się w siebie. Płomień włosów otwiera się i wystrzela najpierw aż do najdalszych horyzontów, gdzie jego erotyczne rozwinięcie spotyka i zaślubia zamierający płomień słoneczny. Jego źródłem jest niewątpliwie Wschód, inchoatywne jądro czasu i przestrzeni, dochodzi zaś do Zachodu — kierunku śmierci, gdzie kona właśnie słońce. Następnie, niczym złożony ponownie wachlarz, wraca do swojego źródła — czoła młodej kobiety, wokół którego wybucha „sprawdzoną” glorią konsekracji kosmicznej we wspaniałej, choć umierającej formie słonecznego „diademu”. Ten powracający ruch wykorzystuje szereg dostrzegalnych motywów, których sens poddawaliśmy już analizie: po odśrodkowym wzlocie następuje dośrodkowe wycofywanie się, gaśnięciu słońca przeciwstawione jest podtrzymywanie ognia cielesnego, zanikaniu bytu zewnętrznego odpowiada uwieńczenie bytu wewnętrznego i uznanie wewnętrznego „*ancien foyer*”¹⁹.

Lecz oto druga, zupełnie nowa droga. Wewnętrzność, którą słoneczna śmierć pozbawiła rozciągłości *f i z y c z n e j*, gdzie mogłaby sobie wykazać swój ogień, natychmiast odkrywa sobie inne pole ekspansji i doświadczeń poza sobą. Obecnie rzutuje się mianowicie na przestrzeń w pełni *l u d z k ą*:

*Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur...*

Nie tchnąc innym złotem prócz swojego żywego obłoku, włosy rzucają przed siebie nowy przekaz istnienia. Centralny ogień myśli, którego zasadniczą wewnętrzność i ontologiczny priorytet podkreśla tu Mallarmé w sposób jakby dogmatyczny, przedłużony zostaje teraz poza siebie w zwielokrotnionym spojrzeniu tłumu. Oko-klejnot, czasem aprobejające, czasem sceptyczne, ale zawsze przejrzyste i zawsze zmaćcone przez pierwotny rzut myśli. Owa myśl, „*originellement la seule*”²⁰, zostaje zatem wtórnie zwielokrotniona, a następnie odbita ku sobie z powrotem.

Skądinąd to, że myśli udało się ustanowić tak dobroczynny stosunek między sobą a zwielokrotnionym Drugim, możliwe było, jak nam sugeruje Mallarmé, dzięki temu, iż zdołała ona zredukować się do swojej istoty. Promieniuje jedynie zupełne obnażenie:

*Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt*

¹⁹ [starodawnego ogniska]

²⁰ [pierwotnie jedyna]

*Rien qu'a simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit*

*De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.*

Obnażony również przez wielokrotnione spojrzenie czuły bohater, kochanek-histrion, przedstawia publiczności całkowicie nagą ideę. Nagą niewątpliwie podwójnie: po pierwsze ze względu na jej pierwotny charakter, po wtóre zaś ze względu na dokonane właśnie przez nią przesunięcie się przed owym zbiorowym zwierciadłem. Zobaczymy bowiem wkrótce, jak osiąga się nagość typu ludzkiego za pośrednictwem oczyszczającego doświadczenia tłumu. W tym wypadku eksponowana kobieta realizuje warunki najszcześniejszego objawienia: koniecznie prosta, wywołuje ona ponadto, wychodząc od tej prostoty, olśniewający błysk pełni oferowanej i opiekuńczej chwały. Sprzęga się więc czystość istoty i ciepło atmosfery, nagość dziewiczości i żar uniesienia. A wszystko to urzeczywistnia się we wzajemności przeżytej: „rubiny” wybuchającego Ja cechuje tyle radosnej mocy dlatego tylko, że przedtem starły one i wypaliły wątpliwości publiczności, w których paradoksalnie doświadczyły swojej własnej pewności.

2. Drugi jako partner

Wkrótce jednak Mallarmé zaczyna domagać się od publiczności już nie tylko świadectwa; nie wystarcza mu już, że jego myśl odbija się na powierzchni wielokrotnionego Drugiego. Po dowód, którego szuka, chce teraz sięgnąć do intymnej głębi owego Drugiego. Myśl, zanim powróci do siebie, będzie musiała wtopić się w tłum, przeniknąć go do głębi, przyswoić sobie jego istotę i substancję. Ja zdecyduje się więc zaryzykować w ten sposób i zmodyfikować swój byt. Po odbijaniu się na ekranie zbiorowym — „rubiny” pochodni „ścierają” tylko jednomyślny „klejnot” — nastąpi prawdziwa wymiana, która wstrząśnie całą wewnętrzną równowagą tej relacji. Dotychczas jednostka emitująca posługiwała się odbierającą mnogością jako zwierciadłem. Obecnie twórczy staje się tłum i przekształcające się w niego Ja. Ale tłum również istnieje przecież tylko dzięki Ja, w którym się ogniskuje i ujmuje. Czysto refleksywną relację, której jeden człon wykorzystywany był przez drugi po prostu jako narzędzie uświęcenia, zastępuje stosunek równości i wzajemności, w którym każdy z członów wyobcowuje się w drugim, by w końcu odzyskać się w nim.

Oto nowe odkrycie — estetyka Mallarmégo nie dokonuje prawie nic

prócz wyliczenia jego konsekwencji. W każdym razie jest to decydujący zwrot w drodze poety. Dotychczas metamorfoza *Ja* i odzyskanie inicjatywy mogły dokonywać się wyłącznie w całkowicie wewnętrznym doświadczeniu negatywności przeżywanej. Konieczne było przebycie „przestrzeni nocy”, martwej długości grobu. Teraz natomiast, zwłaszcza od roku 1884, ta sama metamorfoza przedstawiona jest jako metamorfoza, której można dokonać również w pewnej rzeczywistości zewnętrznej w stosunku do umysłu: w tłumie, w który *Ja* siebie rzutuje i w którym siebie neguje. Marzenie o teatrze doskonałym, któremu Mallarmé poświęci ostatnie swoje lata, jest zatem przedłużeniem jego obsesji grobu: w obu wypadkach chodzi mu o stworzenie „narzędzia duchowego”, które umożliwiłoby śmierć i zmartwychwstanie. Niewątpliwie osiągnięcie siebie, dotychczas realizowane w intymnym zaciszu, odtąd będzie się dokonywało również w projekcji zewnętrznej, wciąż jednak chodzi o odrodzenie się i n n y m, o przekształcenie *ja* w *JA*. „*Haut fourneau transmutatoire*”²¹ przesuwają się tylko z centrum na peryferie, a naszym grobowcem staje się Drugi. Dawniej musieliśmy umrzeć w e w n ą t r z siebie — obecnie możemy umrzeć także n a z e w n ą t r z. Ale ciągle po to, by odtworzyć w sobie — tym razem przez innych — „*la Divinité, qui jamais n'est que Soi*”²².

Łatwiej teraz zrozumieć, w jaki sposób ta poezja, która manifestacyjnie poświęcała się, odchodząc na wygnanie i w samotność, pragnie następnie zaangażowania w jakąś publiczność i historię, oddania jakiejś zbiorowości, a nawet skompromitowania się w niej. Zresztą Mallarmé bardzo wcześniej uświadomił sobie, że literatura zawsze jest z a a d r e s o w a n a; w miarę upływu lat będzie tylko zmieniał ten adres i rozszerzał — od niewielkiej grupki wtajemniczonych do rozmiarów anonimowego i, w miarę możliwości, jednomyślnego tłumu. Dlatego to nie przestanie go kusić teatr, gdzie publiczność jest obecna, sprawdzalna, doświadczana konkretnie co wieczór przez autora, który jej swój tekst powierzył. *Herodiada* i *Faun* pomyślane były początkowo dla teatru; co jeszcze bardziej logiczne — Mallarmé, gdy tylko wydobył się ze swojej metafizycznej nocy, rzuca się w roku 1870, naśladując Villiersa, w projekty teatru komicznego. Wygląda to tak, jak gdyby po przewyciężeniu doświadczeń próżni zewnętrznej musiało z kolei nastąpić doświadczenie sukcesu społecznego i ludzkiej pełni... W innej formie ta poroniona próba podejmowana była ponownie w *La Dernière Mode*; Mallarmé próbuje tu jeszcze zbliżyć się do publiczności, której co tydzień przesyła swój własny obraz, zmodyfikowany i upiękaszony przez reguły dobrego gustu. Bo „*rien*

²¹ [Hutniczy piec transmutacji] *Bucolique*. OC, s. 404.

²² [Bóstwo, które nigdy nie jest niczym poza Sobą] *Catholicisme*. OC, s. 391.

n'est à négliger de l'existence d'une époque: tout y appartient à tout"²³. To należenie wszystkiego do wszystkich i odwrotnie — wszystkich do wszystkiego to właśnie moda, poza którą Mallarmé pragnie się zatracić, usiłując być wyłącznie jej heroldem. Zadaniem kronikarza towarzyskiego jest przeto zamknięcie kręgu między wszystkim i wszystkimi: jako ten, który komentuje lub prezentuje, jest on przede wszystkim pośrednikiem.

Ta rola, przyjęta na razie humorystycznie, wkrótce będzie brana na serio. Już przyjaźń z Manetem oraz przygoda impresjonistyczna uświadomiły Mallarmému od nowa doniosłość publiczności:

*Dès que certaines tendances, latentes jusqu' alors dans le public ont trouvé, chez un peintre, leur expression artistique (...) il faut que celui-là fasse connaissance de celui-ci*²⁴.

Mallarmé będzie, jak wiemy, marzył o swojego rodzaju świeckim kulcie, którego on byłby kapłanem, a w którym wszyscy uczestniczyliby w prawdzie zogniskowanej w poemacie napisanym i recytowanym przez niego. Przedsięwzięcie to, rozpoczęte w najzupełniejszym odosobnieniu, z obojętnością lub lekceważeniem dla sądu innych, kończy się więc pragnieniem wielkiego zbiorowego spotkania. Jak wiadomo, zadaniem sławetnej „Księgi”, dzieła, które miało być szczytem osiągnięć ludzkich, będzie sformułowanie reguł tego spotkania i wyznaczenie dlań matematycznie najbardziej sprzyjających warunków. Dbłość o publiczność — ilość, rozmieszczenie i cenę miejsc, rozpowszechnianie utworu — będzie równoważyć refleksje nad samym woluminem, a — jak wspaniale to pokazał Jacques Scherer — sama istota „Księgi” dotyczyć będzie strukturalnej odpowiedniości [*correspondance*] między tekstem a publicznością, między tym, co czytane, a tymi, którym to jest czytane.

A zatem Mallarmé — co jest paradoksalne — bardziej niż jakikolwiek inny poeta w XIX wieku stawiał sobie irytujący problem zewnętrznego przeznaczenia poematu. Stawiał go jednak, wychodząc od samego poematu, na linii ogólnej problematyki literatury. Próby publiczności potrzebują tu bowiem, na równi z autorem, jego pisma. Nie w tym przeto rzecz według Mallarmého, by przedkładać swojej epoce przedmiot literacki, którego celem jest wciśnięcie się w nią siłą, lub który usiłuje — równie sztucznie — streścić w sobie jej aspiracje. Żadnej poezji-posłania, żadnej poezji-echa. Poeta nie jest ani całkowicie nadawcą, ani czystym

²³ [nie należy zaniedbywać nic z egzystencji danej epoki, jako że wszystko należy w niej do wszystkich] *La Dernière Mode*. OC, s. 719.

²⁴ [Skoro pewne ukryte dotychczas tendencje publiczności znalazły u jakiegoś malarza swój artystyczny wyraz (...), trzeba żeby owa publiczność z nim się zazna-
jomiła]. *Jury et Manet*. OC, s. 699.

odbiorcą: uważa się za jednostkę pośredniczącą, którą „*personnalité multiple*”²⁵ musi przeniknąć, by umrzeć w sobie i przez tę śmierć osiągnąć swoją prawdę istotną. On zaś uważa również ową „zwielokrotnioną osobowość” — publiczność — za środowisko, przez które sam musi z kolei przeniknąć, by siebie zniweczyć i przeobrazić się w siebie. Stosunek łączący poetę z publicznością jest tego samego rodzaju co stosunek, który wiąże poetę i dzieło oraz stosunek wiążący dzieło i publiczność — jest to stosunek wzajemności, wzajemnej przynależności.

Wyobraźmy więc sobie — jak po roku 1885 często czynił to Mallarmé — zamknięte, koncentryczne, zabezpieczone miejsce, w którym w oczekiwaniu na coś zbiera się tłum. Wszystkie oczy skupiają się i ogniskują na scenie, gdzie ktoś celebruje nabożeństwo. Może to być miejsce publiczne — kościół, Trocadéro — ale równie dobrze może mieć ono charakter prywatny. Na zebraniach towarzyskich przy ulicy de Rome, kiedy oparty plecami o kominek Mallarmé kieruje do kręgu przyjaciół swoje słowa, które oni odsyłają z powrotem do niego, celebrowane są także intymne obrzędy.

Najprostsza i niewątpliwie najbardziej skuteczna forma działania teatralnego — to przecież także rozmowa. Mowa tryska w niej najżywszym blaskiem — rozumiał to Mallarmé, który w roku 1869 próbuje na niej oprzeć całe swoje badania języka. Przy tym ta nader aktywna mowa posiada jeszcze dodatkową zaletę: znika, gdy tylko została wypowiedziana, nie zostawiając żadnego śladu. W rozmowie — podobnie jak w teatrze — to, co jest powiedziane, rozwiewa się w ruchu wzajemności, którego podtrzymywanie jest jedynym celem owego powiedzianego. Wszak wszyscy dawni towarzysze z ulicy de Rome przyznają, jak wielokrotnie zauważono, że nie potrafią przytoczyć treści tych sławetnych rozmów. Opisują głos gospodarza — czy też maga — jego gesty, sposób prowadzenia i nastawienie jego pogawędek (w których każda rozwijana idea prowadziła do pewnej „operacji”; czyli samounicestwienia), ale czysto formalna magia wymiany uniemożliwia im przypomnienie sobie zawartości wymienianych idei. I właśnie ta niemożność świadczy o sukcesie tych sławnych konwersacji. Dla Mallarmégo bowiem najważniejsze było nie tyle powiedzenie czegoś, co wykorzystanie wszystkiego, co tylko było mówione, do przefiltrowania pospólnego języka i doprowadzenie słów do ich pierwotnej przezroczystości.

*La parole retrempée à sa source qui demeure la causerie de plusieurs êtres entre eux, leur permet de se communiquer avec intimité et sincérité, tout de suite, les rêveries et les émotions*²⁶.

²⁵ [zwielokrotniona osobowość]

²⁶ [Słowo zanurzone na powrót w swoim źródle, którym jest rozmowa pomiędzy kilkoma istotami, pozwala im komunikować sobie marzenia i wzruszenia od razu, intymnie i szczerze.] S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*. Recueillis et présentés par H. Mondor. Wyd. 2. 1953, Édition du Rocher, s. 160.

To właśnie ustanowienie całkowicie poziomego stosunku w kontaktach ludzkich porusza tu żywe źródło mowy i właśnie ta „na powrót zanurzona” mowa, która stała się z powrotem mową początkową, umożliwia następnie nawiązanie bezpośredniego porozumienia między poszczególnymi rozmówcami. Owo między jest tu po raz pierwszy uznane za miejsce i motor inicjatywy. Mediacja doskonała roztapia się w przezroczystości; ludzie nie przestaną wprowadzić mówić, zachowają jednak zawsze nadzieję odtworzenia między sobą słowa, które byłoby warte milczenia.

Humanistycznemu kultowi rozmowy nie brak nawet sakramentu — jest nim toast, krótka mowa, wygłoszona przez jednego ku wszystkiemu, w celu połączenia ich w doraźnej jedności tego samego życzenia czy tej samej troski. Mallarmé, który jest wirtuozem toastu, widzi w nim symbol nicości, której przeznaczeniem jest powołanie do istnienia wszystkiego: „*Rien, cette écume, vierge vers / A ne désigner que la coupe*”²⁷, ale piana ta skutecznie unosi się ponad kieliszkami i ponad ucztą, by zapewnić jej duchową spójność. Toast — „*rencontre affectueuse entre des jeunes gens et un aimé par la gloire*”²⁸, „*réunion de toute une jeunesse aurorale à quelques ancêtres*”²⁹ — usiłuje złączyć wszystkich w jakiejś jednej myśli, zjednoczyć ich na jednym okręcie

(Nous naviguons, o mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers³⁰)

młodych i starych, obecnych i nieobecnych³¹, a nawet żywych i umarłych³². Pragnie, by „*tout y soit*”³³, a żeby rzeczywiście było w tym wszystko, wystarczy podnieść kieliszek i wysłać ponad wybrane towarzystwo parę szybkich baniek mowy. Wówczas owo nic, owa piana toastu znakomicie przedstawia pusty pozór konwersacji; jest to jednak pustka, która łączy, która stwarza pełnię. Nie przypadkiem na początku zbioru *Poésies* umieszcza Mallarmé swój najcudowniejszy toast, tym razem mający zbliżyć go do nas. Chce w ten sposób skierować ku nieznamemu—mu—na—zawsze publiczności wstępny uśmiech porozumienia, „skłonić się” przedstawiając ofertę nowego „Zbawienia” [„*Salut*”].

Ów „*salut*” ma zatem urzeczywistnić „*communion*” czy też „*part d'un à tous et de tous à un*”³⁴. Jeden rzutuje się na wszystkich przez

²⁷ *Salut*. OC, s. 27.

²⁸ *Discours à Catulle Mendès*. OC, s. 863.

²⁹ *Toast à Jean Moréas*. OC, s. 864.

³⁰ *Salut*. OC, s. 27.

³¹ *Toast à ses jeunes amis*. OC, s. 865.

³² *Discours au bout de l'an de Verlaine*. OC, s. 865.

³³ [było w tym wszystko] *Toast à ses jeunes amis*. OC, s. 865.

³⁴ [komunię (czy też) uczestnictwo jednego we wszystkich i wszystkich w jednym] *Catholicisme*. OC, s. 394.

powiedzianą rzecz, przeczytany tekst, zaśpiewaną melodię, ale w s z y s c y skupiają się z kolei na owym jednym, który zachowuje „*l'ebloissement général, le multiplie chez tous, du fait de la communication*”³⁵. Dialog pytania i odpowiedzi, który pozwala każdemu rzutować swoje uniesienie „*haut comme va le cri*”³⁶, a zarazem uczestniczyć „*entre tous et lui-même de la sublimité se reployant vers le chœur*”³⁷. Przemienność rozwijania i zwijania przypomina raz jeszcze ruch wachlarza, a także tancerki, z tą jednak różnicą, że w centrum istnieje tu żywa identyczność, zdolna w nią tchnąć całe uniesienie danej wspólnoty, albo jeszcze lepiej: o b e c n o ś ć, zdolna zapewnić jej uświęcenie i przemianę. „Rzeczywista obecność” Boga, który jest tu „*diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé*”³⁸. Bowiem u Mallarmégo celebrant stara się w rezultacie zniknąć czy raczej stać się przezroczysty, być czystą przejrystością, poprzez którą ujawni się Obecność bytu. Lecz choć jest szybą, jest przecież także diamentem, jako że najpierw skupił w jednym aktywnym punkcie całe zbiorowe rozproszenie publiczności-bóstwa.

Dramaturgia Mallarmégo odtwarza więc za pośrednictwem celebrującego aktora oba znajome gesty — sumowania i hiperboli. Tłum zostaje przezeń zebrany w jedność wcieloną; jedność ta jednak natychmiast zapada się ku czemuś z t e j s t r o n y nieuchwytnemu... Świecki kapłan

*désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre*³⁹.

*La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur*⁴⁰.

Zatem pośrodku zbiorowego zwinięcia tworzy się pewnego rodzaju pustka, oddalenie, dość podobne do tego, które występowało już w centrum globu, diamentu czy pajęczyny. Celebrant — codzienne ja, zaciera się za postacią, by dogłębnie przekształcić się w JA absolutne: „*brusque abîme fait par le dieu, l'homme — ou Type*”⁴¹. Zaś ów bóg — to również

³⁵ [olśnienie ogólne, mnoży je u wszystkich przez fakt komunikacji] *Solennité*. OC, s. 355.

³⁶ [wysoko jak niesie się krzyk]

³⁷ [między wszystkimi i sobą w zwijającej się ku chórowi wzniosłości] *De même*. OC, s. 396.

³⁸ [rozpostarty, całkowity, naśladowany z daleka przez aktora stojącego na drugim planie] *Catholicisme*. OC, s. 394.

³⁹ [wskazuje i usuwa mityczną obecność, z którą stopiliśmy się] *De même*. OC, s. 396.

⁴⁰ [Scena to oczywiste ognisko przyjemności doświadczonych wspólnie, a także, po głębszym zastanowieniu, majestatyczne otwarcie na tajemnicę, dla dojrzenia wielkości której jesteśmy na świecie.] *Le Genre*. OC, s. 314.

⁴¹ [nagła przepaść przez boga uczynioną, człowiek — albo Typ] *Catholicisme*. OC, s. 393.

człowiek, a raczej Człowiek — ale pogrążony w dalach i abstrakcjach mitologii. Zatem muzyka urzeczywistnia „une pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle”⁴², przy czym jedno skupia idealnie drugie, drugie zaś pozwala cieleśnie i w zwielokrotnieniu żyć pierwszemu.

Droga tej teatralnej osmozy jest przez Mallarmégo wysniona dokładnie w brudnopisach notatek, przeznaczonych zapewne do opracowania „Księgi”. Usiłuje on tam naszkicować trudny stosunek wzajemnego prowokowania między celebrantem — czytającym hymn — a jego publicznością. Celebrant wchodzi najpierw w rolę wydobywającego: z tajemniczo mrocznej, macicznej masy tłumu wydobywa zagrzebaną transcendencję.

*Opération: — le Héros dégage — l'hymne (maternel) qui le crée, et se restitue au Théâtre que c'était — du Mystère où cet hymne enfoui*⁴³.

Wzajemne tworzenie Bohatera (typu) i publiczności (Teatru) dokonuje się za pośrednictwem poematu, który jest utajony w publiczności, ale który celebrujący przenosi ze stanu potencjalnego w aktualny, aby przez ten wynalazek stworzyć samego siebie, a następnie odesłać go mnogiej publiczności, która przyswoi go z kolei sobie. Pozostaje jednak trudność podstawowa: skoro celebranta naprawdę stwarza ów odkryty poemat, jak może on go na początku wydobywać z tłumu? W jaki sposób nie istniejący jeszcze człowiek zdołał wydobyć z nieistnienia publiczności prawdę istotną, poprzez którą stwarza samego siebie oraz umożliwia owej publiczności wymyślenie z kolei siebie? Mallarmé potyka się więc znowu o zasadniczy problem inicjatywy; na marginesie poprzedniej notatki pisze te wiele wyjaśniające słowa: „mais à quel état apparaît-il mal au début?”⁴⁴. Ten nie do pomyślenia początek można wyobrazić sobie jedynie jako Misterium: „Le Drame est causé par le Myst. de ce qui suit — l'Identité (Idée) Soi — du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne”⁴⁵. Misterium jest także następujące równanie: „th. est le développement du héros ou héros le résumé du th.”⁴⁶. Ale kto sformułuje wprawdzie to równanie? Mallarmé nie mówi nam tego jeszcze.

Nie mogąc określić dramaturgicznej inicjatywy, opisze wszakże obszernie dokonywanie się teatralnej akcji już puszczanej w ruch. Wiemy na przykład, że teatralna identyczność, wynagrodzenie „rozdźwięku”⁴⁷, rozdzielaającego bohatera i publiczność, dokonują się na odległość: „espace vacant, face à la scène: absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne

⁴² [przenikanie nawzajem mitu i widowni]

⁴³ *Igitur*. OC, s. 428, i *Le Livre*, s. 4 (A).

⁴⁴ [lecz w jakim stanie pojawia się on źle na początku?]

⁴⁵ *Igitur*. OC, s. 428, i *Le Livre*, s. 4 (A).

⁴⁶ [t. jest rozwinięciem bohatera, albo też bohater streszczeniem t.] *Igitur*. OC, s. 429, i *Le Livre*, s. 5 (A).

⁴⁷ *Ibidem*.

franchit le personnage"⁴⁸. Owa postać to jakby dwuznaczny aktor, będący nośnikiem dwóch obecności — reprezentuje po pierwsze ja sprzed metamorfozy, ale jest również wcieleniem i symbolem Ja przemienionego: wskazuje on, jak wiemy i „*recule la présence mythique avec qui on vient se confondre*"⁴⁹, ale usuwa ją w siebie, bowiem on jest również tą obecnością. Ja staje się bohaterem, w którym każdy się gubi i rozpoznaje. Przeto publiczność teatralna nie asystuje, a nawet nie gra roli świadka, lecz uczestniczy, i to całkowicie:

*l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins: mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros — douloureux de n'atteindre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacés sur son geste ou notre afflux invisible*⁵⁰.

Oto przykład naprzemiennego przechodzenia, w którym my i on stopniowo realizują się nawzajem, wymieniając się swoimi „burzami”, „lękami” i „przyływami”. Ten obieg należałoby zresztą nazwać raczej spiralą, jako że każde jego okrażenie, każde przebiegnięcie do punktu wyjścia wznosi nas na wyższy szczybel bytu. Ta progresja dochodzi w końcu do kulminacyjnego punktu istnienia, do pojawienia się, które jest zarazem zniweczeniem: „*dans quelque éclair suprême... s'éveille la Figure que Nul n'est*"⁵¹. Błysk ten — objawienie wszystkich i nikogo — jest nader podobny do błyskawicy, która przenikała, jak wiemy, uświęcała i unicestwiała już ściętego bohatera. Również tu przebudzenie jest śmiercią, a triumf klęską.

Dr. n'est insoluble que parce qu'inabordable on n'en a pas l'idée (tj. zapewne to można tylko przeżyć, czynnie doświadczyć), *à l'état de leur seulement, car il est résolu tout de suite, le temps d'en montrer la défaite, qui se déroule fulguramment*⁵².

Jednak w chwili uderzenia gromu bohater i publiczność uchwycą się nawzajem w swojej istocie. Dzięki „*réciprocité, dont résulte l'in-indivuel*"⁵³ — ja — „*personne n'est-il*" — otwiera się „*sur sa statue, à tous*"⁵⁴.

⁴⁸ [wolna przestrzeń naprzeciw sceny: nieobecność kogokolwiek, skąd usuwa się asysta, a gdzie postać nie dochodzi] *Catholicisme*. OC, s. 393.

⁴⁹ *De même*. OC, s. 396.

⁵⁰ [trwająca akcja nie oddziela się jako coś obcego i my nie pozostajemy jej świadkami, ale z każdego miejsca, poprzez lęki i wybuchy kolejno jesteśmy na przemian bohaterem — bolejącym, iż dociera do siebie jedynie przez burze dźwięków i wzruszeń przeniesionych na jego gest albo na idący od nas niewidzialny przyływ] *Catholicisme*. OC, s. 393.

⁵¹ [w jakimś najwyższym błysku... budzi się Figura, którą Nikt nie jest] *Richard Wagner*. OC, s. 545.

⁵² *Le Livre*, s. 4 (A).

⁵³ *Ballets*. OC, s. 304.

⁵⁴ *Catholicisme*. OC, s. 393.

3. Obrazy tłumu

Podstawą tego rodzaju alchemicznych operacji jest u Mallarmégo oryginalne urojenie na temat tłumu, a raczej dwa urojenia, wyraźnie odróżniające się, zależnie od tego, czy ów tłum jest przezeń ujmowany jako nieciągła mnogość czy też jako gładka ciągłość masy. Nieciągła publiczność teatralna powstaje z dodawania do siebie jednostek; łatwo rozpoznać w niej dodawanie oczu — lśniących „rubinów”, lub twarzy — „*tenez, les mille têtes*”⁵⁵. Myśl może wówczas igrać, każąc przed sobą migotać, jak gdyby zapalała lśniące szkieleka żyrandola, całemu pointyilizmowi tego zwielokrotnionego rozbłysku. Lubi ona śledzić w rozproszonej architekturze publiczności arabeskową drogę jakiegoś motywu, który zaczyna się tu i ówdzie, ukazuje się „*au filigrane d'or de minuscules capotes, miroite en le jais*”⁵⁶ lub w niejednej egretce, która „*luit divinatoire*”⁵⁷. Posługuje się jednak nieciągłością przede wszystkim w celu pewnego zredukowania, przebiegnięcia i powrotu do siebie. Później, w związku z „Księgą”, gdzie proceder ten osiąga swoją pełnię, zbadamy operację, polegającą na przeciwstawieniu różności samej sobie, by skupić ją w sobie i przezwyciężyć jej przypadkowość. Zorganizowany w ściśle antytetyczne pary tłum zniesie siebie przez autorefleksję i pozwoli przemienionemu ja osiągnąć poprzez siebie jego ogniskową prawdę. Nieciągłość publiczności, podobnie jak nieciągłość poematu, pozwoli Mallarmému raz jeszcze dokonać operacji „*deux à deux*”.

Najczęściej jednak Mallarmé roił sobie swoją publiczność jako zwartą, ciągłą masę ludzkości, rozciągliwą bryłę, w którą hymn zagłębi swoje strzały światłości. Nie ma już rozproszonych jednostek, migotających spojrzeń ani wyróżniających się szczegółów — jest tylko gładka powierzchnia, która oczekuje i otacza jak gdyby nie zróżnicowane jeszcze źródło życia. Tłum w teatrze jest przeto dla Mallarmégo realizacją doskonale bezkształtnego i jednorodnego stanu człowieczeństwa. Łatwo się domyślić, że ta zwierzęcość może kryć w sobie jakąś tajemnicę: wygładzona głębia zawiera w sobie zasadniczą czern, gęstość wyposażona jest jak gdyby w mroczną władzę zamykania się, odrzucania jakiegokolwiek wpływu intelektualnego. Mallarmé potwierdza to ironicznie:

*Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun*⁵⁸.

⁵⁵ [patrzcie — tysiące głów] *Plaisir sacré*. OC, s. 390.

⁵⁶ [w filigranie złotym maleńkich płaszczy, błyska w dziecie]

⁵⁷ [lśni wieszczo] OC, s. 390.

⁵⁸ [Musi być w głębi wszystkich coś tajemnego, stanowczo wierzę w coś tajemnego, znaczącego, zamkniętego i ukrytego, co mieszka w ogóle ludzi.] *Le Mystère dans les lettres*. OC, s. 383.

To coś zamkniętego, ukrytego, co tu wypowiedziane jest humorystycznie, będzie dla Mallarmégo stanowiło podstawowy atrybut wszelkiego tłumu.

Ale kto mówi o ukryciu, zakłada zarazem coś do ukrycia. A przeto ów element tajemny w zbiorowości jest więc również oparciem jakiejś nadziei. W mroku wszelkiej ludzkiej masy, w ciemności „*hantant fonds humain sis aux gradins*”⁵⁹ i pod zasłoną jej pierwszego odrzucenia lęgną się prawdy i moce przyszłości. Coś „*gît au sein, inconscient, de la foule*”⁶⁰ — coś, co artysta wydobydzie i wyposaży w świadomość. Tłum jest zatem dla Mallarmégo określeniem jakiegoś elementu pierwotnego, podziemnej, macicznej zwierzęcości, na którą bez trudu rzutuje znane symbole początku. Gęsty, głęboki, substancjalny — jest to „*la foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous mêmes...*”⁶¹. Jeśli milczy, to „*d'un riche mutisme*”⁶². Powiązanie z muzyką, a zwłaszcza z jednomyślną postacią instrumentacji, jaką jest orkiestra, „*où gît la collective grandeur*”⁶³, ukazuje zresztą wyraźnie, jak się przekonamy, jego pierwotny charakter i wartość inchoatywną. Odseparowany początkowo od tłumy przez pragnienie wewnętrznego wyrafinowania i chęć uratowania przed nim „świętości” i „tajemnicy”⁶⁴ wszelkiej sztuki, teraz oto Mallarmé — zapewne pod wpływem Wagnera — na ten sam tłum nakłada znów znaki tajemnicy i idealności. „*En la foule ou amplification majestueuse de chacun gît abscons le rêve*”⁶⁵. Nie należy się dziwić temu odwrotowi — wyjaśnia je odwrócenie barbarzyństwa — odpychającego i złowieszczonego stanu tłumy — w utopijny i idealny dla Mallarmégo, jak wiemy, stan prostoty. Mallarmé polubi na przykład melodramat, który pozwala mu „*replonger, de quelque part, dans le peuple... au saint de la Passion de l'Homme ici libéré selon quelque source mélodique naïve*”⁶⁶. W romantycznej jeszcze zgoła projekcji przypisuje Mallarmé swojej wymarzonej publiczności naiwność i spontaniczne, bezpośrednie bogactwo, którymi sam cieszył się w młodości, a które odebrał mu potem wiek dojrzały — i, być

⁵⁹ [wynosząc ludzkie zasoby położone na stopniach] *La Cour*. OC, s. 416.

⁶⁰ [coś tkwi w łonie nieświadomym tłumy] *Richard Wagner*. OC, s. 541.

⁶¹ [tłum, który zaczyna we wszystkich nas tak zaskakiwać jako element dziwić — lub my sami...] *Plaisir sacré*. OC, s. 390.

⁶² [bogatą niemotą] *Ibidem*.

⁶³ [gdzie tkwi zbiorowa wielkość] *Ibidem*.

⁶⁴ *L'Art pour tous*. OC, s. 257.

⁶⁵ [W tłumie albo majestatycznym wzmożeniu każdego leży ukryty sen.] *Crayonné au théâtre*. OC, s. 298.

⁶⁶ [pograć się ponownie skądś w ludzie... w świętej Pasji Człowieka, tu wyzwolonego zgodnie z jakimś naiwnym źródłem melodycznym] *Crayonné au théâtre*. OC, s. 296.

może, także literatura. Tłum, w którym dopatruje się zasobów głębi i żywotności, jest więc dla niego uosobieniem ogromnego dzieciństwa uprzedmiotowionego.

W płynności tego odnalezionego dzieciństwa możemy więc — podobnie jak w rozruchach, które są burzą tłumy — „*ruisseler, (nous) confondre, et renaître, héros*”⁶⁷. Odrodzenie przechodzi tu jeszcze przez głęboką płynność, wiąże się z nocą i zablakaniem. Podobnie jak w miłość czy śmierć można „pograć się” w tłum, „zanurzyć” się w nim, w nim skąpać się w nieskazitelnosci, poprzez to, co tajemne i zwierzęce, odnaleźć wielkie prawdy początków. Co więcej — tłum pozwala wyobraźni śledzić w sobie konkretnie genezę „idealnej” bezosobowości. Daleki i bezkształtny, zdaje się bowiem całą swoją bezpośrednią anonimowością przygotowywać najwyższą, istotną anonimowość Bohatera. Bezosobowość, zrazu niejasno rozproszona w ludzkiej masie, skupia się na koniec w mitycznej jednostce, w której owa zbiorowość ujmuje się i znosi. A przeto tłum lepiej niż szyba czy grób zdaje sprawę z neutralności wyłaniającej się poza nim postaci. Podstawowy atrybut zbiorowości — niezróżnicowanie — skupia się w nim i zestala w jedną świadomość bez oblicza.

Takie są najogólniejsze zarysy żywej dialektyki, która łącząc jednego ze wszystkimi umożliwia rojenie o przyszłym teatrze. Nielatwo będzie określić, jak się domyślamy, do kogo będzie należała w tym teatrze inicjatywa. Mallarmé przyznaje ją czasem owemu Ja, którego „*ignition... originellement la seule*”⁶⁸ posiada, jak się zdaje, priorytet ontologiczny, niekiedy zaś przerzuca ją na tłum, „*à qui l'on ne cède rien, vu que tout émane d'elle*”⁶⁹ i który stanowi dla poety jakby ogromny rezerwuar natchnienia. Zaś poeta pozbawiony jest możliwości, dopóki nie jest przez niego poruszony. Mallarmé nie oddziela zatem dwóch biegunów swojej dramaturgii. Podobnie jak w liturgicznym unisono, dostrzega on w konwersacji lub w stosunku teatralnym

*l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure. Quelque chose comme le Génie, écho de soi, sans commencement ni chute, simultané, en le délire de son intuition supérieure*⁷⁰.

Nowa cudowna definicja geniusza: j e d n o s t k a globalna, przemieniona w siebie przez łaskę, doraźna i trwała zarazem, dysponująca media-

⁶⁷ [spłynąć, zmieszać (się) i odrodzić bohaterem] *La Musique et les Lettres*. OC, s. 654.

⁶⁸ [zarzewie... pierwotnie jedyne] OC, s. 53.

⁶⁹ [któremu nie przemilcza się niczego, jako że wszystko emanuje z niego] *Le Jury de peinture pour 1874*. OC, s. 700.

⁷⁰ [istnienie osobowości mnogiej, a jednej, tajemniczej i nad wszystko czystej. Coś w rodzaju Geniusza, echo Siebie, bez początku ni upadku, równoczesne, w delirium swojej wyższej intuicji] *De même*. OC, s. 395.

cją całkowicie już wewnętrzną. Trzeba więc przyznać, że jeśli inicjatywa gdzieś istnieje — a niewątpliwie musi gdzieś istnieć, by pojedyncze i mnogie ją zaczął obiegać ów ruch geniusza — nie może jej być ani w jednostce, ani w wielości, lecz *między* nimi, w aktywnej przestrzeni, która oddziela je i pozwala im spełniać się nawzajem. Jest ona w ich zderzeniu, wyłania się z pierwszego zbliżenia, które wywołuje jej jak gdyby katalizę.

Lecz samo zbliżenie nie mogło dokonać się poza językiem, potrzebny był w tym celu pretekst: *u t w ó r* — mówiony lub śpiewany. Każda msza opiera się na jakiejś liturgii słownej. Mallarmé nie wierzy bowiem, by w obecnym stanie naszej kondycji ontologicznej milczenie mogło stworzyć od razu jakąś intymność; było to zapewne możliwe, dopóki człowiek korzystał ze statusu rajskiego. Dziś, kiedy edeniczna bezpośredniość została zatracona, jest to niemożliwe. Trzeba zatem powrócić do słów, bowiem w ich zniechęcającej nieprzejrzystości zawarta jest jedyna dla nas nadzieja pogodzenia. Znane sformułowanie, dwuznaczne zresztą: dać słowom „inicjatywę”, w którym zawiera się cały projekt literacki Mallarmégo, ma, jak się zdaje, sens dwojaki: słowa będą musiały, oczywiście, stać się w codziennym języku aktywne i nowe, ale niewątpliwie także i po to, by umożliwić wymawiającym je ludziom odtworzenie między sobą daru wzajemnego oddziaływania oraz łaski bezpośredniej wymiany. Inicjatywa jest więc w słowach po to tylko, by być także *między* ludźmi. Stwierdzenie to jednakże przenosi jedynie nasze pierwsze pytanie do nowej i trudniejszej dziedziny — dziedziny ekspresji. Jak słowa będą przejmować inicjatywę? Jakie będą ich powiązania z nazywanymi przez nie przedmiotami? Jaki będzie status owych nazywanych przedmiotów? Ogólnie: jaką rolę marzenia Mallarmégo wyznaczą rzeczom — bez których nie byłoby słów — słów, bez których niemożliwe byłoby porozumiewanie się między ludźmi... Takie dociekania będą przedmiotem estetyki. Tu chcielibyśmy wydobyć tylko najbardziej elementarne jej aspekty. Zamierzamy, wychodząc w miarę możliwości od jej substruktur, określić wyobraźnię estetyczną Mallarmégo.

Przełożył Janusz Lalewicz