

Jerzy Faryno

Cztery świątynie Mandelsztama

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (7), 42-66

1973

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.

Jerzy Faryno

Cztery świątynie Mandelsztama

Swoją postawę twórczą określił Mandelsztam jednoznacznie — jako akmeizm¹. Z akmeizmem wiązał poeta nadzieje szczególne: zdewaloryzowana przez symbolistów i futurystów poezja rosyjska miała odzyskać godność prawdziwej sztuki słowa właśnie dzięki akmeizmowi i odtąd powinna była rozpocząć swoje autentyczne bytowanie².

¹ Zob. O. Mandelsztam: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Warszawa 1972 (zwłaszcza: *O naturze słowa, Świt akmeizmu i Słowo i kultura*); M. Drozda *Literární názory Osipa Mandelštama*. „Slavica Pragensia” XI, s. 211—221; J. Friejdin: *Zamietki k uzuczeniju tvorczestwa Mandelsztama*. W: *Materiały XXII naukowej studienckeskiej konferencji. Istorija litieratury — Lingvistika*. Tartu 1967, s. 87—90; N. Å. Nilsson; *Osip Mandel'stam and his poetry*. „Scando-Slavica” T. IX 1963, p. 37—52; *idem: Osip Mandel'stam's Poem «The Admiralty»*. „Scando-Slavica” T. XVII 1971, p. 21—26; *idem: Osip Mandel'stam's «Insomnia» Poem*. „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics” T. X 1966, p. 148—154; a także w całości poświęcony poetyce Mandelsztama zeszyt „Russian Literature” 2, *Special issue devoted to the poetry of Osip Mandel'stam*. Mouton, The Hague — Paris 1972.

² I rzeczywiście — kierunek ten wszedł do historii poezji rosyjskiej w postaci takich niepospolitych twórców, jak Ach-

Tymczasem krytyka literacka z trudem jednak odnotowuje pewną odrębność akmeistów i znacznie łatwiej łączy ich z symbolistami, a nawet w ogóle uznaje za jedną z odmian symbolizmu³ (z którego — istotnie — akmeiści się wyłoniли i który atakowali gwałtowniej niż futuryzm). W stosunku do Mandelsztama jest to poniekąd wytłumaczalne: plan wyrażenia jego tekstów (zwłaszcza wczesnych) jest mylący, gdyż nie odbiega nazbyt daleko od planu wyrażenia niektórych przedstawicieli symbolizmu⁴, jak również nie zawsze osiąga stan chciany (głoszony w manifestach)⁵. Ale jednocześnie tak silne poczucie własnej odrębności i przekonanie o absolutnej nieprzyległości do kierunku zwalczanego, jakie cechowało Mandelsztama, całkowicie wystarcza, by uwierzyć, iż owe różnice faktycznie zostały w jego

Odrębność
akmeizmu

matowa, Gorodecki, Gumilow i sam Mandelsztam. Zob.: hasło „Akmeizm” w: *Kratkaja Litieraturnaja Encikłopedija*. Moskwa 1962; rozdział „Akmeizm” w: *Literatura rosyjska. Podręcznik*. T. II. Warszawa 1971.

³ Zob. np.: Wstęp do tomu *Symboliści i akmeiści rosyjscy*. Warszawa 1971; L. Sokół: *Mandelsztam*. „Nowe Książki” 1971 nr 21, s. 1415—1417; I. P. Smirnow: *K izuczeniju symboliki Anny Achmatowej (rannieje tworczestwo)*. W: *Poetika i stilistika russkoj literatury. Pamiati Akademika W. W. Winogradowa*. Leningrad 1971.

⁴ Zob. K. F. Taranowskij: *Pczoły i osy w poezji Mandelsztama: k woprosu o wlijanii Wiaczesława Iwanowa na Mandelsztama*. W: *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*. The Hague — Paris 1967, s. 1973—1995; D. M. Siegał: *Nabludienija nad semantycznej strukturoj poetičeskogo proizwiedienija*. „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics” XI 1968, s. 1959—171; Idem: *Siemantyczeskaja struktura odnogo stichotworienija Mandelsztama*. W: *Signe. Langue. Culture*. The Hague 1970, s. 611—623.

⁵ Co więcej: manifesty nie tylko nie stanowią klucza do jego poetyki, lecz przeciwnie — same takiego klucza wymagają. Ten mianowicie błąd popełniono przy interpretacji wiersza *Pogoworim o Rimie...* W: O. Mandelsztam: *Poezje*. Warszawa 1971, s. 7—11.

Wyeksplikować
program
Mandelsztama

poezji spełnione, choć i nie przybrały widocznej postaci powierzchniowej⁶. Chodziłoby zatem o rzecz prostą: wyeksplikowanie poetyckiego programu Mandelsztama z jego własnych tekstów artystycznych⁷. I to mianowicie jest podstawowym zadaniem proponowanych tu analiz⁸.

I. Hagia Sophia (Ajja-Sofija)

*Ajja-Sofija — zdieś ostanowit'sia
Sudił Gospod' narodam i cariam!
Wied' kupoł twój, po słowu oczewidca,
Kak na cepi podwieszon k niebiesam.*

*I wsiem wiekam — primier Justiniana,
Kogda pochitit' dla czużych bogow
Pozwolita Efiesskaja Diana
Sto siem' zielonych mramornych stołbow.*

*No czo że dumał twój stroiciel szczedryj,
Kogda, duszój i pomysłom wysok,*

⁶ „Symbolizm Mandelsztama” (sformułowanie częste w krytyce współczesnej) brzmi w tym kontekście jak oksymoron. Wypada raczej założyć, że zbieżność planu wyrażenia jest tu przypadkowa: nie jest świadectwem tożsamości poetyk, lecz podobnym wynikiem jeśli nawet nie krańcowo odmiennych postaw twórczych, to przynajmniej różnych.

⁷ Ponadto konieczna jest konfrontacja z podobnym programem symbolistów. Ze względów praktycznych przeprowadzam ją w innym artykule (w przygotowaniu).

⁸ Niżej rozpatruję wiersze: *Ajja-Sofija*, pierwodruk w „Apołłon” 1913, kn. 3; w innych wariantach w. 5 brzmi: „*I wsiem primier — goda Justiniana*” i w. 9: „*Kuda ż striemiłsia twój stroiciel szczedryj*”. „*Pogoworim o Rimie — diwnyj grad!*”, cyt. za: Mandelsztam: *Poezje*. Warszawa 1971, s. 7—9. *Notre Dame*, pierwodruk w: „Apołłon” 1913, kn. 3. W *raznogolosice diwiczeskogo chora...*, pierwodruk w: „*Almanach Muz*” 1916. Przekłady polskie zob. w: Mandelsztam: *Poezje*. Wybór tych tekstów został podyktowany względami praktycznymi: wszystkie one dotyczą architektury, architekturę zaś uważa poeta za wzór strukturalny (zob. Mandelsztam: *Słowo i kultura*, s. 24—41, 181—185 oraz przypis 2 na s. 203) — można więc sądzić, że w nich właśnie najpełniej ujawni się jego program poetycki.

*Raspokożył apsydy i eksedry,
Im ukazał na zapad i wostok?*

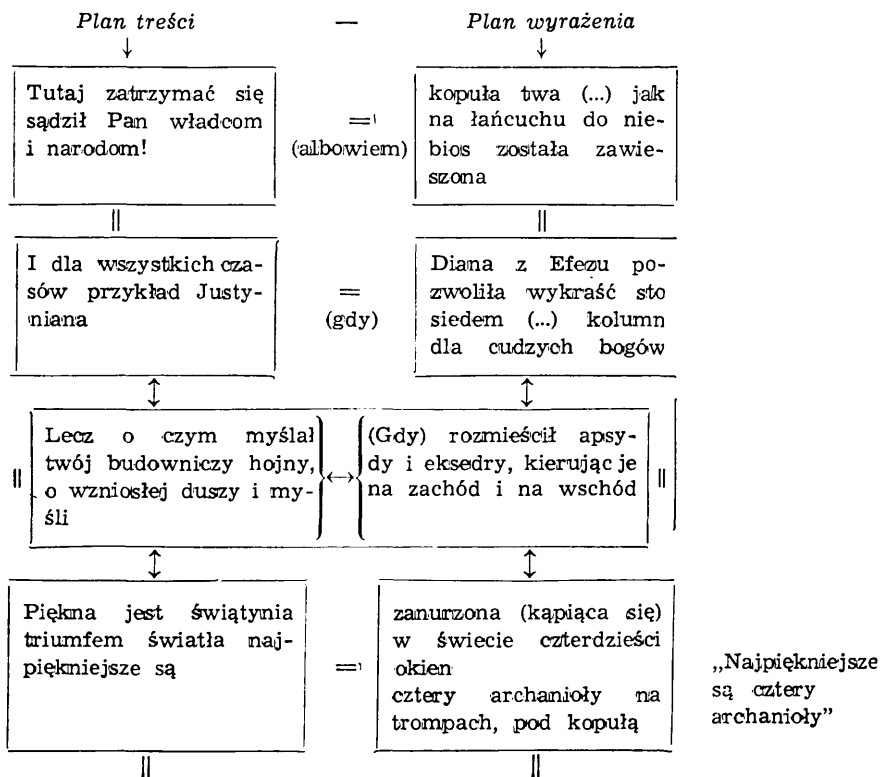
*Priekrasien chram, kupajuszczijsia w mirie,
I sorok okon — swieta torżestwo;
Na parusach, pod kupołom, czetyrie
Archangiela priekrasnieje wsiego.*

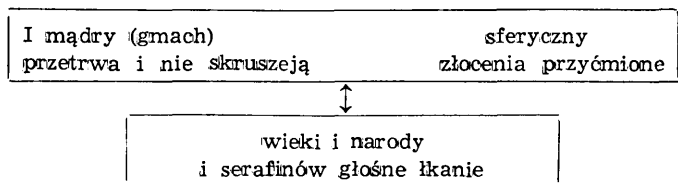
*I mudroje sfiericzieskoje zdan'je
Narody i wieka pierieżywiot,
I sierafimow gułkoje rydańje
Nie pokorobit tiomnych pozolot.*

(1912)

1. Struktura. Zbudowana w wierszu Hagia Sophia wyraźnie rozpada się na plan treści i plan wyrażenia (jak znak lub przekaz):

Plan treści
i plan
wyrażenia





2. Komentarz. Niezwykłość zbudowanej w tekście Hagii Sophii cechuje oba jej plany: i plan treści, i plan wyrażenia. Zachowując pewne właściwości zwykłego obiektu architektonicznego (jest przedmiotem przestrzennym, miejscem ← *t u t a j się zatrzymać sądził Pan*; posiada kopułę ← *albowiem k o p u ł a twa...*) odbiega od potocznych wyobrażeń o przestrzenności obiektu architektonicznego swoją wyjątkową pojemnością (← *Pan sądził zatrzymać się tu n a r o d o m i w ł a d c o m*). Inną istotną cechą tej przestrzeni określa wyraz „*ostanowit'sia 'zatrzymać się'*”: wskazuje on na „przerwanie ruchu” i może oznaczać bądź zakończenie drogi (osiągnięcie celu), bądź niemożność jej kontynuowania. W obu wypadkach „zatrzymać się” sygnalizuje odrębność przestrzeni Hagii Sophii w odróżnieniu od przestrzeni zwyczajnej, nacechowanej ruchem. Z kolei wyrażenie „*Sudił Gospod' 'Sądził Pan'*” sugeruje, iż „zatrzymanie się” w tej przestrzeni jest konieczne, nieodwołalne, jest „wołą Pana”. Poza tym wymiar, w jakim się realizuje Hagia Sophia, jest wymiarem znajdującym się poza czasem i wszelkim ruchem (← *Narody i wieki przetrwa*) — a więc poza ruchem temporalnym i egzystencjalnym, czas nie ma żadnego wpływu na tę budowlę (← *Nie skruszeją złocenia przyćmione*).

Plan wyrażenia Hagii Sophii jest bardziej konkretny i zwyczajny, choć zredukowany do jednego tylko elementu — kopuły. Ale i kopuła świątyni istnieje tu na innej zasadzie: zajmując „prawidłowe” miejsce pośrednie między niebem a ziemią nie ma ona styczności z ziemią (← *jak na łańcuchu zawieszona jest do*

Poza ruchem
temporalnym
i egzystencjal-
nym

Między
niebem
a ziemią

nieba) i utrzymuje się w tym szczególnym położeniu tak samo jak niebo — sama przez się⁹. Świadczy o tym także użycie wyrazu „*wied*’ ’albowiem, przecież’”, który obu zdaniom pierwszej zwrotki zapewnia spójność semantyczną, i znaczy: „o tym, że Hagia Sophia została wybrana (jest) przez Boga na miejsce szczególne, świadczy jej kopuła”¹⁰.

W dalszych partiach tekstu (w. 13—14) Hagia Sophia została określona wyrazem „*chram* ’*świątynia*’” — stanowi więc *całą budowlę*. Ale jej usytuowanie przestrzenne nadal nie zyskuje na realności zwykłego obiektu architektonicznego. Określenie „*kupajuszczijisia w mirie* ’*kąpiący się (zanurzony) w świecie*’” świadczy o innym jej pochodzeniu niż sam świat: nie jest elementem świata realnego (w którym „*się kąpie*”), nie ma w nim właściwego dla budowli oparcia — fundamentu (←*kąpie się*), pochodzi skądś z zewnątrz. O niecodzienności świątyni świadczy także specjalne pochodzenie jej „czterdziestu okien”: będąc „*triumfem światła*” stają się tego światła wytworem, są przez nie spowodowane (nie zaś pomyślanym przez budowniczego systemem wpuszczającym światło do wewnątrz lub otwierającym widok na zewnątrz). A to oznacza, że wewnętrzna przestrzeń świątyni jest nie źródłem światła (jasności), lecz jego celem. Ilość okien (czterdzieści!) czyni z niej rzeczywiste królestwo jasności¹¹.

Królestwo
jasności

⁹ Porównanie „*jak na łańcuchu*” ma bowiem sens następujący: „*patrząc na tę kopułę pomyślałbyś, że zwisa ona z nieba na łańcuchu; nie sądz jednak, że tak jest (że zwisa na łańcuchu) rzeczywiście*”.

¹⁰ Lub też: „*wyбір Hagii Sophii na miejsce szczególne przez Boga jest wynikiem szczególnej konstrukcji jej kopuły*”, ale ta wersja wydaje się wątpliwa.

¹¹ Por. faktyczny opis kopuły. „*Kopuła wznosi się na trompach, wspartych na czterech olbrzymich łukach (...) Tworzy ją czterdzieści radialnych łuków, które pozwoliły na przecięcie w niej czterdziestu okien. Odstępy pomiędzy oknami są obliczone tak, że w słoneczny dzień kopuła wydaje się unosić w powietrzu*”. *Istorijskija iskusstva zarubiežnych stran*. T. II. Moskwa 1963, s. 12.

Opis
zstępujący

Zstępujący
kierunek
boskości

Kolejne wersy (15—16) poza znaną już kopułą wprowadzają jeszcze jeden element architektoniczny świątyni: „*parusa 'trompy'*” z freskami czterech archaniołów. W konstrukcji syntaktycznej „Na trompach, pod kopułą” uściślenie „pod kopułą” jest zbędne¹², albowiem trompy zajmują pozycję przejściową od rzutu czworobocznego do kopuły i stanowią jej podstawę. Tutaj jednak zyskuje ono bardzo istotny sens: opisowi świątyni nadaje charakter *zstępujący* i przez to wskazuje na odwrotność budowania Hagii Sophii: w przeciwieństwie do potocznego opisu obiektu architektonicznego o charakterystycznej kolejności od podstawy ku górze mamy tu obraz odwrócony — od góry do dołu (*kopuła* — w. 3; *okna* — w. 14; *trompy* — w. 15). Trompy kończą opis świątyni, inne jej elementy pozostają poza tekstem. W ten sposób Hagia Sophia została utożsamiona z samą tylko kopułą: kopuła oznacza tu całość świątyni. Usytuowanie archaniołów na trompach i ich wyróżnienie (są „najpiękniejsze” ze wszystkich elementów planu wyrażenia Hagii Sophii) znaczy, iż ten szczegół jest najbardziej istotny dla całej budowli: wskazuje na zstępujący kierunek boskości — z nieba na ziemię¹³.

Wers 17 wyróżnia w świątyni tylko jej „sferyczność” i identyfikuje ją z mądrością i trwałością. Pozostałe nazwane w tekście elementy architekto-

¹² Natomiast w szyku „pod kopułą, na trompach” ostatni człon jest konieczny, gdyż „pod kopułą” może oznaczać np. „na posadzce” itp.

¹³ „Kopuła to dla prawosławnych przede wszystkim cerkiew. Kopuły cerkwi «głoszą, że społeczności chrześcijańskiej dana jest odradzająca moc. Zapowiadają, że nadejdzie czas przemiany świata». Kopuła bowiem jednoczy pod sobą ludzi, którzy nie chcą uciekać z ziemi, lecz łączą się, aby walczyć o Królestwo Boże. Jej płynne linie wyrażają «zstępujący kierunek boskiej miłości». Człowiek pod kopułą czuje się bezpieczny i wyzwolony od lęku przed nieskończonością”. Sformułowania autora wstępu w: Mandelsztam: *Poezje*, s. 8.

niczne — 107 marmurowych kolumn oraz apsydy i eksedry — do struktury Hagii Sophii wchodzi całym inaczej. W przypadku kolumn akcentuje się nie ich funkcję architektoniczną, lecz *pochođenje*, które zostało zinterpretowane jako „niejawna ofiara Diany z Efezu na cześć bogów chrześcijańskich («cudzych»), jako akt uznania nadrzędnej ważności świątyni Hagii Sophii¹⁴. W wypadku rozkładu apsyd i ekseder akcentuje się ich rozmieszczenie na linii zachód — wschód. Jest to oś sprzeczna z zstępującą osią pionową (niebo → kopuła → trompy), a jej sens ujawnia się w opozycji „Pan ↔ budowniczy (Justynian)” i „akt Diany ↔ akt Justyniana”, która została zawarta w opozycji wyrazów „zatrzymać się” i „rozmieścić w s k a z u j ą c”. „Zatrzymanie się”, w sensie „przerwania ruchu”, może oznaczać bądź „osiągnięcie celu”, bądź też „zaprzestanie niezgody”. Tę ostatnią interpretację potwierdzały również przykład Diany z Efezu: łączy ona w sobie dwie wersje bogini (rzymskiej — Diana, greckiej — Efez jako miejsce największej świątyni Artemidy) i pośrednio uczestniczy w budowie świątyni bogów „cudzych” (chrześcijańskich). Natomiast „*stroitel* ’budowniczy’”, twórca Hagii Sophii, rozmieścił apsydy i eksedry „wskazując im na zachód i na wschód”. W kontekście wcześniejszego „Sądził Pan z a t r z y m a ć się narodom i władcom”, czasownik „wskazując” zyskuje następujący sens:

Zaprzestanie
niezgody
i Diana
z Efezu

↓ sądził zatrzymać się ↔	↓ rozmieścić wskazując
brak kierunku ↔	kierunek
zakończenie drogi ↔	początek drogi
osiągnięcie celu ↔	wyznaczenie celu
jedność, pojednanie ↔	rozłączność, podzielność

Znak zapytania na końcu zwrotki może więc oznaczać pytanie o sens tego podziału, o sens takiego

¹⁴ W rzeczywistości kolumny Hagii Sophii pochodzą z największych świątyń Egiptu i Azji Mniejszej, a nie tylko ze świątyni Artemidy (Diany Efezyjskiej). Zob. *Istorijskija iskusstwa zarubiežnych stran*. T. II, s. 12—13.

właśnie planu wyrażenia niezgodnego z planem treści (przeznaczenia) świątyni. Co ciekawsze: sprzeczność ta cechuje tu nie tylko plan wyrażenia Hagii Sophii, ale i samego budowniczego:

o duszy i umyśle wzniosłym ↔ wskazując im na zachód	
i na wschód	
oś pionowa	↔ oś pozioma
zamiar	↔ realizacja
dla wszystkich czasów	} ↔ { ale co myślał gdy
przykład, gdy Diana...	
wzorzec	↔ realizacja

Układy:
pionowy
i poziomy

W rezultacie Hagia Sophia uległa w tekście rozwarstwieniu: w układzie pionowym (identyfikowanym z kopułą) jest całkowicie zgodna z planem treści, i jest w zasadzie treścią samą; natomiast w układzie poziomym (apsydy i eksedry) jest sprzeczna z planem treści (przeznaczeniem) i budzi pytania i wątpliwości; realizując się w układzie pionowym stanowi wymiar specjalny, natomiast w układzie poziomym jest w świecie realnym (wschód i zachód).

II. Bazylika Św. Piotra (Pogovorim o Rimie...)

*Pogovorim o Rimie — diwnyj grad!
On utwierdiłsia kupoła pobiedoj.
Posłuszajem apostolskoje credo:
Niesiotsia pyl i radugi letiat.*

*Na Awentinie wieczno żdut caria —
Dwunadiesiątych prazdnikow kanuny —
I strogo-kanoniczeskije łuny
Nie mogut izmienit' kalendaria.*

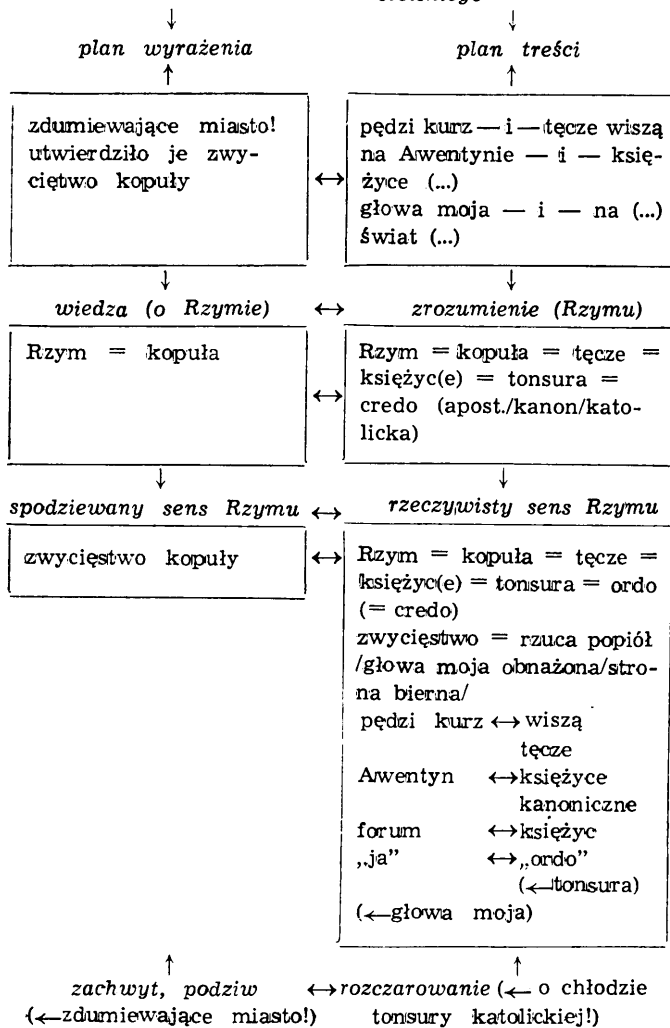
*Na dolnyj mir brosalet piepiel buryj
Nad forumom ogromnaja łuna,
I gołowa moja obnażena —
O chołod katoliczeskoj tonzury!*

(1913)

1. Struktura.

Porozmawiajmy o Rzymie ↔ Posłuchajmy Składu apostolskiego¹⁵

Porozmawiajmy
o Rzymie



Zdumiewające
miasto i...
rozczarowanie

¹⁵ Ros. *pogovorim i posłuszajem* jest dwuznaczne, w tej konstrukcji można je rozumieć także jako „gdy porozmawiamy, to A; gdy posłuchamy to B”. Jakkolwiek w tekście sprawdzają się obie wersje, ta druga wnosi jednak większą spójność. O wyborze którejś z nich mógłby zdecydować jedynie rozkład akcentów intonacyjnych samego Mandelsztama.

Kopuły:
cerkiewna
i św. Piotra
są tylko
homonimiczne

2. Komentarz. Zwrotka 1 wprowadza ekwiwalencję „Rzym = kopuła (bazyliki św. Piotra) = *Skład apostołski* (wyznanie wiary katolickiej)”. Swym planem wyrażenia (kopułą) sugeruje więc Rzym tożsamość z dogmatem prawosławnym: odczytany w tym kodzie powinien posiadać taką samą treść, jak i kopuła cerkiewna¹⁶. I to mianowicie jest spodziewanym sensem Rzymu i budzi zachwyt podmiotu lirycznego (←*zdumiewające miasto!* — warunkiem jego istnienia jest kopuła; istnieje ono dzięki zwycięstwu kopuły). Natomiast faktyczny stan rzeczy (wysłuchanie się w *Skład apostołski*) jest zupełnie inny: kopuła cerkiewna i kopuła św. Piotra są tylko homonimiczne, ale nie tożsame.

Dwukropek zamykający wers trzeci zapowiada przytoczenie tekstu słownego, ma być cytatem. Rzeczywiste ukształtowanie wersu 4 nie spełnia tego oczekiwania — nie jest to tekst werbalny, lecz prezentacja świata („pędzi kurz i wiszą tęcze”), która zyskuje w tej konstrukcji status modelu świata zbudowanego zgodnie z koncepcją zawartą w *Składzie apostołskim*. Struktura tego świata przedstawia się następująco:

<i>niesiotsia pyl</i> (pędzi kurz)	↔	<i>radugi wisiat</i> (wiszą tęcze)
↓		↓
ziemia	↔	niebo
rozpad, przemijanie	↔	trwałość, wieczność
materialny	↔	niematerialny, idealny
zmienny	↔	niezmienny
zapowiedź burzy, kary	↔	zapowiedź spokoju, łaski
niepokój, groza	↔	spokój
pęd, ruch	↔	bezruch
chaos; szarość	↔	ład, harmonia; barwność
nicość	↔	wartość

Kolejne partie tekstu (w. 5—8 oraz 9—11) wprowadzają bardziej szczegółowe warianty tego modelu¹⁷:

¹⁶ Z katolicyzmem świadomość prawosławna łączy przede wszystkim strzelistą wieżę gotycką. Zob. przypis 13.

¹⁷ Budowa syntaktyczna następnych zwrotek powtarza składnię wersu 4, z tym że każdy człon połączony spójni-

Na Awentynie oczekują(...)	↔	Ścisłe kanoniczne księżyce
↓		↓
świat ziemski	↔	świat liturgiczny (niebieski)
chaos, anarchia	↔	kanon, porządek
niespełnianie się	↔	realizacja kanonu
pragnienie zmiany	↔	niemożność zmiany
celowość, nakierowanie na zewnątrz (nadzieja)	↔	układ zamknięty, wyczerpujący sam siebie, skończoność
przemijanie (wielość oczekiwań ← <i>wigilie</i>)	↔	niezmiennność
ikalendarz	↔	księżyce (← <i>kanoniczne</i>)
czas ziemski	↔	czas liturgiczny (niebieski)
przepływ bierny (← oczekiwanie)	↔	przepływ bierny (← <i>nie mogą zmienić</i>)

Jak widać, w stosunku do modelu w wersji 4 ten jego wariant wprowadza myśl o całkowitej rozłączności i niestyczności pomiędzy światem ziemskim a światem niebieskim: są to światy odrębne, wykluczające się nawzajem — układ liturgiczny nie ma wpływu na układ ziemski, nie może skrócić „oczekiwania” i przyspieszyć „nadejścia Władcy”.

Ostatni wariant (w. 9—11) jest najbardziej konkretny i przez to traci cechy modelu: przybiera postać pejzażu i realizuje się w opisie:

Rzym → Awentyn → forum, *moja głowa obnażona*
 Księżyce kanoniczne → *olbrzymi księżyc nad forum*
 Kurz (pył) → *brunatny popiół*

Jednakże i ten konkretny pejzaż został wykonany zgodnie z ogólną koncepcją świata odczytaną ze *Składu apostołskiego*: przybiera on postać wielkiej klepsydry, w której przesypuje się popiół do jej części dolnej (świata ziemskiego). W ten sposób zostaje nawiązana łączność pomiędzy światem niebieskim

Izolacja
układów —
ziemskiego
i niebieskiego

Wielka
klepsydra

kiem „i” jest tu znacznie bardziej rozbudowany. Podobny podział występuje tu również na poziomie semantyki: świat ziemski (← *Na Awentynie...*) oraz świat liturgiczny (← *kanoniczne księżyce*) itp. Są więc jak gdyby jego realizacją na poziomie *parole*, podczas gdy model w wersji 4 można by uznać za *langue* świata.

a światem ziemskim, niemniej jest to łączność jednostronna:

dolny (forum)	↔	górnny (księżyc)
bierny	} ↔ {	aktywny (← rzuca); prze-
podlega zasypaniu		kształca w nicłość świat dolny
podporządkowany	↔	podporządkowujący (znajduje się nad)
(← dolny; obnażona głowa)		

a jej środkiem — tylko „popiół”. Tak więc, świat tu zbudowany jest nie tylko podzielny na dwa odrębne, wykluczające się układy, lecz na takie układy, kiedy jeden unicestwia inny.

Zdanie „O chłodzie tonsury katolickiej!”, które tekst zamyka, jest okrzykiem zdumienia i dotyczy bezwzględności katolickiej koncepcji świata. A w kontekście ekwiwalencji „kopuła = tęczę = księżyc kanoniczne = księżyc nad forum = tonsura”, gdzie „tonsura” (posiadająca w łacinie inny jeszcze odpowiednik — *ordo* 'porządek') użyta została właśnie ze względu na okrągły kształt znaku tego sakramentu, okrzyk ten dotyczy także samej kopuły bazyliki św. Piotra.

Okrągły
kształt
znaku

III. Notre Dame

*Gdzie rymski sędzia sędził czołż naród —
Stoił bazylika, i radośny i pierwszy,
Kak niekiedy Adam, rozpłastywają nierwy,
Igrają myścami křiśtowij logkij swod.*

*No wydajot siebia snarużi tajnyj plan:
Zdzieś pozabotilaś podprużnych arok siła,
Cztob massa gruznaja stieny nie sokruszyła,
I swoda dierzkogo biezdiejstwujet taran.*

*Stichijnyj łabirint, niepostiężymij les,
Duszy goticzeskoj rassudoczna ja propast',
Jegipietskaja moszcz' i christianstwa robost',
S trostinkoj riadom — dub, i wsiudu car' — otwies.*

*No czem wnimatełniej, twierdynia Notre Dame,
Ja izuczał twoi cudowiszcznyje riobra,*

*Tiem czaszce dumał ja: iz tiazesti niedobroj
I ja kogda-nibud' priekrasnoje sozdam.*

(1912)

W tym wierszu postawa podmiotu lirycznego jest zdumiewająco podobna do postawy badacza: jego główna uwaga została skierowana na strukturę obiektu, a tekst przybrał postać opisu strukturalnego. Przy czym u podstaw tego opisu leży następujące rozumienie struktury: a) Struktura architektoniczna jest rezultatem wzajemnego oddziaływania i współwystępowania poszczególnych podstruktur; jest więc zjawiskiem dynamicznym. b) Wyodrębnienie podstruktur i ich opis daje serię statycznych modeli obiektu nieadekwatnych do struktury samego obiektu. c) Adekwatny — dynamiczny — model obiektu jest możliwy tylko jako synteza poszczególnych modeli statycznych (podstruktur)¹⁸.

Podmiot
liryczny —
badaczem

1. Struktura.

Podstruktura wewnętrzna	↔	Podstruktura zewnętrzna	
↓		↓	
(sklepienie) istnieje samo przez się	↔	(sklepienie) jest czymś stworzonym, przemysłowym, istnieje dzięki sile prężnych łuków	
efekt, plan treści — mechanizm niewidoczny	↔	środek, plan wyrażenia — mechanizm widoczny	Sprzeczne podstruktury: zewnętrzna i wewnętrzna
lekkość (← lekkie)	↔	ciężar (← masa ociężała)	
ukształtowany (krzyżowe, sklepienie)	↔	nieforemny (← masa, ociężała)	
twórczy (radosny; pierwszy; jak Adam = dający początek, wzorcowy)	↔	niszczący (← by masa murów nie skruszyła; taran)	

¹⁸ Por.: J. M. Lotman: *O niektórych principialnych trudnościach w strukturalnym opisanii teksta*. W: *Trudy po znakovym sistiemam*. T. IV. Tartu 1969, lub omówienie tego artykułu w przeglądzie *Zagadnienia teorii tekstu literackiego na łamach zeszytów naukowych Uniwersytetu Tartuskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1971 z. 4, s. 372—374. Zbieżność literackich poglądów Mandelsztama ze współczesnym strukturalizmem odnotowuje także Drozda (zob. przypis 1).

żywy, aktywny (← roz- prostowując nerwy; prę- ży mięśnie; jak Adam)	↔	martwy, pasywny (← ma- sa; taran = narzędzie; bezczynny taran)
samodzielny (powołany do życia = jak Adam)	↔	niesamodzielny (← tuki zadbały; taran = narzę- dzie)
przewycięzający (← zuchwałe sklepienie; gdzie rzymski sędzia sądził obcy naród)	↔	bezwładny (← bezczynny)
↑ piękno (← kiedyś piękno stworzę i ja)	↔	↑ brzydota (← monstrualne żebra; ciężar niedobry)

Jak widać obie podstruktury są ze sobą sprzeczne, wykluczają się nawzajem, obie jednak tworzą jedną wspólną strukturę nadrzędną; katedra Notre Dame nie jest żadną z nich, lecz właśnie ich syntezą, wynikiem ich wzajemnego oddziaływania. Ten syntetyczny model daje zwrotka trzecia: sprzeczność dwu różnych podstruktur została zachowana również tutaj, ale w postaci składni i semantyki tekstu:

żywiotowy (=samoczynny)	↔	labirynt (=przemysłany, za- mierzony)
niepojęty (=niezrozumiały)	↔	las (=naturalny, prosty)
labirynt (=zamierzony; skomplikowany celowo; pozornie naturalny ← żywiotowy)	↔	las (=niezamierzony; skom- plikowany przypadkowo; rzeczywiście naturalny ← las, pozornie niezwykły ← niepojęty las)
duszy (=intuicyjny, metafizyczny)	↔	wyrozumowana (=racjonal- ny)
duszy (=metafizyczny)	↔	gotyckiej (=rozumowy)
(duszy) gotyckiej (=w górę)	↔	przepaść (=w dół)
wyrozumowana (=racjo- nalny)	↔	przepaść (=naturalny, nie- skończony)
egipska moc (=pogański; budzący grozę, potężny, mroczny),	↔	chrześcijaństwa nieśmia- łość (=chrześcijański; łagodny; kruchy)
trzcinka (=słaby, kruchy)	↔	dąb (=silny, trwały)

Wszędzie
królem
pion

i wszędzie królem pion =	
↙ pion nakierowany w dół (← przepaść)	↘ ↔ pion nakierowany w górę (← gotycki, las, dąb, trzcinka)

Lecz ta oksymoroniczna struktura, pełna nonsensów, sprzeczności, nawzajem wykluczających się elementów i właściwości, tylko pozornie jest absurdalna i okropna. W ocenie podmiotu lirycznego Notre Dame jest wcieleniem piękna ($\leftarrow ja\ tak\ że$) = tak samo, jak ty, *ostojo Notre Dame (kiedyś piękno stworzę)*. Struktura architektoniczna jest w jego odczuciu właśnie syntezą przeciwieństw, jest wynikiem ich ścierania się.

Synteza
przeciwieństw

IV. Sobór Uspieński (W raznogłosice dziewiczego chora...)

*W raznogłosice dziewiczego chora
Wsie cerkwi nieżnyje pojut na głos swój,
I w dugach kamiennych Uspienskogo sobora
Mnie browi czudiatsia, wysokije, dugoj.*

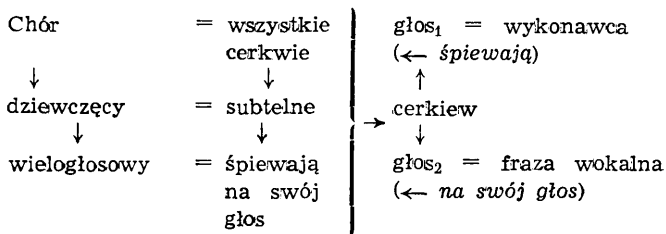
*Is ukriepionnogo archangielami wała
Ja gorod ozirał na czudnoj wysocie.
W stienach Akropola pieczal mienia sniedała
Po russkom imieni i russkoj krasotie.*

*Nie diwo l diwnoje, czo wiertograd nam snitsia,
Gdzie riejut gotubi w goriaczej siniewie,
Czo prawosławnyje kriuki pojot czernica:
Uspieńje nieżnoje — Fłoriencyja w Moskwie.*

*I piatigławyje moskowskije sobory
S ich italjanskoju i russkoju duszoj
Napominajut mnie jawlenije Awrory,
No s russkim imieniem i w szubkie miechowej.*

(1916)

1. Struktura.



Sobór Uspieński = cerkiew		↗ głos ₂ (← „kamienne łuki = ↘ głos ₁ wysokie łuki brwi”)
Sobór Uspieński	↔	Akropol
↓		↓
Sobór		
Uspieński	↔	w murach Akropolu
i Akropol	↔	dręczyła mnie tęsknota
w łukach kamiennych	↔	w murach Akropolu...
ukazują mi się brwi	↔	Akropol
wysokie		
ze wzgórza archaniołów...		
imię i piękno rosyjskie		
przestrzeń sakralna (uka- zują się; na cudnej wyso- kości; ze wzgórza archa- niołów)		↔ przestrzeń świecka (nie- -sakralna)
przestrzeń otwarta, skie- rowana w górę /wysokie łuki; oglądałem miasto z(...)/ wyżej od (...) /ogłądałem z (...)/		↔ przestrzeń zamknięta (w murach), ↔ niżej od (...) (w murach)
niezwykły (ukazują mi się; na cudnej wysokości)		↔ zwyczajny (mury; tęsk- nota)
radosny (śpiewają)		↔ smutny (dręczyła mnie tę- sknota)
swój, przyciągający (ros.)		↔ obcy (tęsknota za (...))
podmiot czynny (ogłąda- łem)		↔ podmiot bierny (dręczyła mnie (...))
spełniający oczekiwanie (ogłądałem cudne miasto)		↔ niespełniający oczekiwań /w (...) tęsknota za (...)/
znaczący (cerkwie = chór; łuki kamienne = łuki brwi)		↔ nieznaczący (mury)
przekaz kulturowy		↔ nie-przekaz, obiekt realny

Zaśnięcie

W zwrotce trzeciej Sobór Uspieński całkowicie tra-
ci swoją łączność z konkretnym obiektem architek-
tonicznym (wcześniej zapewnianą przez wyrazy
„cerkiew”, „sobór” i „kamienne łuki”), staje się
„snem”. Obecne tu słowa „nam się śni” aktywizują
w skróconej nazwie soboru „*Uspienie*” jej znaczenie
pierwotne — „Zaśnięcie”¹⁹. Jest to jednak sen
szczególny:

¹⁹ Sobór Uspieński jest w istocie odpowiednikiem katolickiej
katedry Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny. Historię So-
boru i specyfikę jego architektury (jest dziełem włoskiego
architekta A. Fioravanti; realizuje sakralne wzorce ruskie,
ale też nawiązuje do budownictwa włoskiego; posiada pew-

a. W konstrukcji syntaktycznej zdania „Czyż to nie dziw nad dziwy, że ogród nam się śni (...), że prawosławne kriuki śpiewa mniszka” czasownik „(nam) się śni” zajmuje pozycję równorzędną do „śpiewa (mniszka)” i przez to wskazuje nie na stan podmiotu lirycznego („nam”), lecz „ogrodu” — zdolność „śnić się” jest jego cechą obiektywną. Co więcej: rozumienie tego „śni się” jako sytuacji subiektywnej (stanu podmiotu lirycznego) uniemożliwia tu użycie formy „nam” w przeciwieństwie do wszystkich pozostałych form zaimkowych („ukazuje mi się”; „tęsknota mnie dręczyła”; „przypomina mi”).

b. Zwrot „Czyż to nie dziw nad dziwy”, wyraz „niežnoje” ‘subtelne, lekkie, łagodne’” oraz kontekst wcześniej użytych „czuditsia” ‘ukazuje się’” i „na cudnoy wysocie” ‘na cudnej wysokości’” (tu wyrażenie aktywizuje się pokrewieństwo tych wyrazów z wyrazem „czudo” ‘cud’” przez użycie zwrotu „diwo diwnoje”, będącego wariantem stylistycznym innego zwrotu rosyjskiego „czudo cudnoje” ‘cud nad cudy’”) sytuuje ową zdolność do „bycia snem” w sferze „cudowności boskiej”, dzięki czemu „nam się śni” staje się odpowiednikiem sakralnego „objawiania się” (zob. także „objawienie się” Aurory w ostatniej zwrotce).

Sen-objawienie

c. „Sen”, „zaśnięcie” jest takim wymiarem, w którym nakładają się na siebie i występują nierozłącznie:

przestrzeń otwarta (← ogród; szybują w błękitcie)	—	przestrzeń zamknięta (← mniszka → 'klasztor')
przestrzeń fizyczna (← ogród; gołębie; błękit)	—	przestrzeń „ideowa” (← prawosławne kriuki śpiewa mniszka)
Południe (← upalny błękit; Florencja)	—	Północ (← prawosławne kriuki; Moskwa)
dusza rosyjska	—	dusza włoska (w. 14)
świeckie (okrycie z futra Aurora — w. 15—16)	—	sakralne (← prawosławne kriuki; mniszka)

Dusza
rosyjska

ne cechy budowli świeckiej itp.) omawia M. Iljin: *Kamiennaja letopis Moskowskoj Rusi*. Moskwa 1966, s. 18—20 (ibidem bibliografia).

materialne (← okrycie z futra, w. 16; kamienne łuki — w. 3)	—	idealne (← imię, w. 16; ukazują się brwi; chór — w. 1—4)
obiektywne (← śpiewają; oglądałem; objawienie się Aurory; nam się śni; ukazują mi się zob. b)	—	subiektywne (← ukazują mi się; nam się śni; przypomina mi)

Ostatnia zwrotka wprowadza ekwiwalencję:

Sobory (o duszy włoskiej i rosyjskiej) = Aurora (lecz...)
i nawiązuje do systematyki pierwszej zwrotki tekstu:

sobory pięciogłowe	=	((cerkwi) chór wielogłosowy
sobory /Aurora	=	cerkwie /chór; łuki/ brwi
objawia się (jawlenije)	=	ukazują się (czudiatsia)
przypominają mi	=	ukazują mi się (mnje czudiatzia)

Kim jest
Aurora?

2. Komentarz. Specjalnego omówienia wymaga przede wszystkim *Aurora*. Co prawda, jej obecność w tym tekście tłumaczy się prosto: w mitologii antycznej występuje jako „rózanopalca” (≈ „pięciogłowe sobory”); łączy w sobie wszystkie gwiazdy, w tym Gwiazdę Poranną i Gwiazdę Wieczorną („o duszy włoskiej — zachód, i rosyjskiej — wschód); przynosi ludziom światło²⁰ — a w więc pełni funkcję analogiczną do kopuły cerkiewnej i samej cerkwi (jednoczącej pod sobą ludzi i będącej analogonem zstępującej łaski bożej, „częstką nieba na padole ziemskim”²¹). Niemniej, w odróżnieniu od Aurory antycznej, ma ona „rosyjskie imię” i „okrycie z futra” (zamiast tradycyjnego „szafranowego płaszcza”). I ta właśnie cecha wymaga wyjaśnienia.

Nowa
przestrzeń
mitologiczna

Otóż, jeśli „rosyjskie imię i okrycie z futra” demitologizują Aurorę antyczną, to zachowanie tożsamości z nią sytuuje „rosyjskie imię i okrycie z futra” w

²⁰ Zob.: R. Graves: *Mity greckie*. Warszawa 1967, s. 144—145; I. Trenčényi-Waldapfel: *Mitologia*. Warszawa 1967, s. 396, 399, 404, 431, 287, 294, 326.

²¹ M. F. Murjanow: *Sinije Molnii*. W: *Poetika i stilistika ruskoj literatury...*, s. 28.

przestrzeni właśnie mitologicznej. W rezultacie powstaje tu nowa przestrzeń mitologiczna będąca bardziej swojskim, bardziej konkretnym wariantem antycznej. Pełny swój sens ta opozycja „inwariant ↔ wariant” realizuje w bezpośredniej opozycji „Aurora antyczna ↔ Aurora o rosyjskim imieniu i w okryciu z futra”. Wynika z niej, że Aurora zajmuje tu pozycję inwariantu, planu treści, natomiast jej cechy rosyjskie są wariantem, planem wyrażenia. A zatem, nową przestrzenią mitologiczną byłby tu przede wszystkim plan wyrażenia. Co więcej: pozycję planu treści zajmowałaby tu także „rosyjska i włoska dusza” „soborów moskiewskich”, natomiast określenie „pięciogłowe (sobory moskiewskie)” byłoby odpowiednikiem planu wyrażenia. Przy czym dla planu treści właściwa jest uniwersalność — łączy on obie kultury jednocześnie (włoską i rosyjską), podczas gdy plan wyrażenia należy do jednej tylko kultury — rosyjskiej, ale, co ciekawsze, w jej obrębie także jest dwoisty: jest *imieniem*, a więc słowem, kategorią idealną, abstrakcyjną; jest *okryciem z futra*, a więc rzeczą, kategorią materialną, konkretną.

Wyraźne nawiązanie tej zwrotki do systematyki początku tekstu (np. „pięciogłowe (sobory) = (cerkwi) chór wielogłosowy” itp., zob. wyżej) oznacza, iż „chór dziewczęcy”, „śpiew”, „głos” i „łuki brwi” występują tam nie jako plan treści, lecz właśnie jako plan wyrażenia (również o charakterze dwoistym: „w kamiennych łukach ukazują mi się wysokie łuki brwi”). Z kolei fakt, że cerkiew w swoim planie wyrażenia jest i głosem₁ (wykonawcą, nadawcą) i głosem₂ (frazą wokalną, przekazem) jednocześnie, świadczy, iż w rozumieniu podmiotu lirycznego plan wyrażenia posiada wartość samodzielną, jest znaczący sam przez się (jest samym komunikatem, nie zaś nosicielem komunikatu). Tego planu wyrażenia nie sposób „streścić” — jako komunikat spełnia się on w sposób irracjonalny („ukazują mi się”; „dręczyła mnie tęsknota”; „nam się śni”; „przypomina mi objawie-

Uniwersalizm
planu
treści

Plan
wyrażenia
jest samym
komunikatem

nie się"; „śpiewają”), cudowny, boski (zob. opozycję „Sobór Uspieński ↔ Akropol” oraz omówienie zwrotki trzeciej). W tym świetle zrozumiałe staje się także, dlaczego „wszystkie cerkwie śpiewają *na swój głos*” i tworzą „chór *wielogłosowy*” — w systemie nastawionym na plan wyrażenia ważne i wartościowe jest nie to, co uniwersalne (plan treści, inwariant), lecz to, co jednostkowe (wariant, urastający do rangi inwariantu).

V. Wnioski

Cechą wspólną omówionych wierszy jest to, że przedstawiony w nich świat tworzą obiekty architektoniczne, a więc — przekazy kulturowe, teksty. Postawa podmiotu lirycznego wobec tych tekstów nie jest postawą odbiorcy: nie odczytuje on ich treści, ani też nie interpretuje — swoją uwagę kieruje wszędzie na plan wyrażenia i dopiero tę stronę obiektu uważa za znaczącą. W Hagii Sophii znaczy kopuła (do której została zredukowana całość świątyni): jest ona i nosicielem komunikatu i treścią komunikowaną zarazem — nie przekazuje żadnych treści od niej odłącznych, tj. znaczy, ale nie oznacza i przez to istnieje materialnie i idealnie jednocześnie. Tożsamość planu wyrażenia i planu treści cechuje także katedrę Notre Dame: jako przekaz „komunikuje” ona nie treści istniejące poza nią, lecz własną strukturę (będącą sensem katedry, ale niemożliwą bez planu wyrażenia). Treścią Soborów Moskiewskich jest ich plan wyrażenia — one również nie komunikują niczego prócz samych siebie. Nieco inaczej rzecz się przedstawia w wypadku wiersza *Porozmawiajmy o Rzymie...* Tutaj kopuła bazyliki św. Piotra pozostaje „olśniewającym absurdem”²², ale dlatego, że jej plan wyrażenia kłóci się z treścią komunikowaną (treścią *Składu apostołskie-*

Kopuła —
zarazem
nosicielem
i treścią
komunikatu

²² Zob. Mandelsztam: *Poezje*, s. 8.

go). Natomiast treść *Składu apostolskiego* nie przybiera wyrazu werbalnego, lecz zostaje „zmaterializowana”, zyskuje postać modelu świata (od abstrakcyjnego do konkretnego pejzażu), a więc — zostaje samym tylko planem wyrażenia, który znaczy, niczego poza sobą nie oznaczając.

Jak widać, we wszystkich tych tekstach podmiot liryczny jest nastawiony na plan wyrażenia, który zawsze jest znaczący, lecz nie komunikujący. Jeśli w tej cesze podmiotu lirycznego upatrywać podstawowy postulat poetyki omówionych wierszy i sformułować go jako postulat tożsamości planu treści i planu wyrażenia, to wszystkie jego konsekwencje powinny być odpowiedzią na pytanie o „poetycki program” Mandelsztama w nich zawarty (a przypuszczalnie i w pozostałych wierszach, przynajmniej z okresu 1908—1921 — tomów *Kamień* i *Tristia*).

A oto niektóre najważniejsze konsekwencje postulat tożsamości planu treści i planu wyrażenia.

Postulat
tożsamości
planów treści
i wyrażenia

Konsekwencje
tożsamości

1. Zmiana planu wyrażenia pociąga za sobą zmianę planu treści²³. W istocie nie może więc tu być sy-

²³ Por. np.: „(...) w warunkach kultury, która odznacza się nastawieniem na jednoznaczność odpowiedniość pomiędzy wyrażeniem a treścią i w której przeważa orientacja na wyrażenie, kultury, w której świat rozumie się jako tekst i zasadniczą wagę zyskuje pytanie «jak się to nazywa» — nieprawidłowe nazywanie może być utożsamiane z innym (nie zaś z żadnym) znaczeniem, tj. z inną informacją, nie zaś ze zniekształceniem informacji. Tak na przykład nieprawidłową wymowę wyrazu «angiel» (anioł) przeczytanego jako «aggieł» (zgodnie z zapisem odzwierciedlającym greckie normy ortograficzne) — odbierano w Rosji średniowiecznej jako oznaczenie diabła”. I dalej: „Patriarchę z Antiochii Makarija, który w połowie XVII wieku przybył do Moskwy, szczególnie uprzedzono, aby «odtąd nie mówił po turecku». «Boże broń — oświadczył car Aleksiej Michajłowicz — aby taki święty mąż skaził usta swe i język tą mową nieczystą». W tych słowach Aleksieja Michajłowicza brzmi typowe dla owych czasów przekonanie o niemożliwości posługiwania się obcym środkiem wyrażenia i pozostawania w ramach własnej ideologii”. J. M. Lotman, B. A. Uspienski: *O siemioti-*

tuacji określonej jako „inwariant-wariantny” (tak typowej dla poetyki symbolistów²⁴), tj. ta sama treść nie może posiadać kilku różnych planów wyrażenia. Podmiot liryczny w tym programie musi zawsze pozostawać na poziomie wariantów, które traktuje jako obiekty jednostkowe, wyczerpujące same siebie.

2. Zmiana planu treści pociąga za sobą zmianę planu wyrażenia. W ten sposób wyklucza się zjawisko homonimii i wieloznaczności.

Plan wyrażenia
ma sens, ale
nie oznacza

3. Plan wyrażenia jest tu samoistny — jest zamknięty sam w sobie. A więc: nie może być znakiem, pełnić funkcji służebnej, oznaczającej (typowej dla komunikacji praktycznej i — w innym nieco sensie — dla symbolizmu). Ten plan wyrażenia znaczy (ma sens), ale nie oznacza (nie przekazuje treści w stosunku do siebie zewnętrznej i nie wskazuje na nic znajdującego się poza nim). Wyczerpuje więc sam siebie.

4. Światem takiego podmiotu lirycznego powinno być wszystko, co ma plan wyrażenia. Brak planu wyrażenia oznaczałby także „nieistnienie świata” (odwrotnie, niż u symbolistów²⁵). Ale z drugiej strony,

czeskom miechanizmie kultury. *Trudy po znakovym sistiemam*. T. V. Tartu 1971, s. 154, 156. (Przekład polski w druku — *Semiotyka sztuki* PIW). Zasygnalizowane pokrewieństwo postawy podmiotu lirycznego Mandelsztama i rosyjskiej kultury średniowiecznej dobrze tłumaczy także wiele niejasnych miejsc w manifestach i pracach krytycznoliterackich poety, a zwłaszcza szczególne zainteresowanie średniowieczem oraz często występującą kategorię „hellenizmu”. Zob. też: E. Panofsky: *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971 (rozdz. „Architektura gotycka i scholastyka”); A. J. Gurielwicz: *Kategorii sredniewiekowej kultury*. Moskwa 1972.

²⁴ Zakładającej istnienie maksymalnie abstrakcyjnego inwariantu semantycznego nie podlegającego werbalizacji, do którego dochodzi się poprzez nieustanne przekodowywanie. Zob. Smirnow w: *op. cit.*, s. 286; J. Faryno: *O języku poetyckim*. „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 2.

²⁵ U symbolistów właśnie światem jest świat pozbawiony planu wyrażenia.

tenże świat (posiadając plan wyrażenia) powinien być także znaczący i przez to być systemem „ideologicznym”. Realizuje się zatem w dwu wymiarach jednocześnie: idealnym (znaczy) i materialnym (ma plan wyrażenia). Dlatego światem tego podmiotu lirycznego z zasady powinny być już gotowe, istniejące przekazy lub systemy kulturowe (posiadające plan wyrażenia, albo zyskujące go dopiero w wypowiedziach podmiotu lirycznego — jak model świata zbudowany zgodnie z postulatami *Składu apostołskiego* w wierszu „Porozmawiajmy o Rzymie...”) ²⁶.

5. Świat w swym planie wyrażenia powinien być izomorficzny do swej treści. Struktura treści i struktura świata powinny być tożsame.

6. Świat jest komunikatem o samym sobie — sam komunikuje swoją treść i jednocześnie swój plan wyrażenia. Ten świat nie ma nadawcy, gdyż w istocie realizuje się nie jako komunikat (*parole*), lecz jako system (*langue*).

Świat jest
komunikatem
o sobie

7. W tym świetle tekst werbalny (słowo) nie może komunikować niczego, nie odsyła do żadnej realności istniejącej poza nim: całość komunikatu wyczerpuje się w nim samym. Komunikacja werbalna, tak jak się ją rozumie potocznie, w danym wypadku jest niemożliwa ²⁷.

8. Wypowiedź tego podmiotu lirycznego nie może być wypowiedzią „o czymś” — przedmiot wypowiedzi musi być cały „po tej stronie”: spełniać się w tekście. Stąd konieczność nie opowiadania, lecz konstruowania przedmiotu wypowiedzi w niej samej. Oznacza to w istocie, że jednostką wypowiedzi takie-

²⁶ Por. uwagę J. Lotmana: „(...) w systemie akmeizmu kultura — system wtórny — funkcjonuje na prawach systemu prymarnego, jako materiał do stylizacji — budowania nowej kultury” (*Trudy po znakovym sistiemam*. T. IV, s. 229) lub wspomniany przegląd (przypis 18).

²⁷ Ten moment dobrze tłumaczy specyficzną koncepcję „słowa” Mandelsztama, którą zgłasza w swych manifestach.

go podmiotu lirycznego powinien być sam świat (wycinek świata).

9. Podmiot liryczny Mandelsztama nie może komunikować *treści* — może on komunikować tylko *teksty* (będące jednocześnie systemami).