

„Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli.

Piotr Śniedziewski

Piotr ŚNIEDZIEWSKI

Rzut kośćmi Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli¹

Bertrand Marchal nazwał *Rzut kośćmi* „œuvre ultime”² Stéphane’a Mallarmégo. Ten epitet posiada w interesującym mnie kontekście co najmniej dwa znaczenia. Po pierwsze, dzieło poety można określić jako *ultime*, czyli ostatnie, końcowe, ponieważ *Rzut kośćmi* jest ostatnim tekstem, nad którym Mallarmé pracował przed śmiercią, przygotowując go pieczołowicie do druku. Po drugie, *ultime* to także przymiotnik określający rzecz ostateczną, będącą zwieńczeniem projektu, jego najbardziej dojrzałą realizacją, punktem dojścia. Mamy więc do czynienia z utworem o s t a t n i m i o s t a t e c z n y m, tekstem, który według Alberta Thibaudeta³ znajduje się gdzieś pomiędzy tym, co Mallarmé faktycznie napisał, a tym, co sobie tylko wymarzył. Pomiędzy słowem a milczeniem, czernią atramentu a bielą strony.

1 Niniejszy tekst jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji „Cisza i milczenie w literaturze i sztuce” zorganizowanej przez prof. L. Sokoła w Instytucie Sztuki PAN (Warszawa, 9 stycznia 2009).

2 S. Mallarmé *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal, vol. I, s. Gallimard, Paris 1998, s. 1315. Wszystkie francuskie cytaty z dzieł Mallarmégo oraz część komentarzy B. Marchala podaję za tym wydaniem. Dalej stosuję skrót: OC, numer tomu, numer strony. Tłumaczenia, jeśli nie podaję dodatkowych informacji, pochodzą ode mnie.

3 Zob. A. Thibaudet *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, Paris 1959, s. 418.

Dzieło o s t a t n i e,
czyli kłopoty z drukiem

Pomysł *Rzutu kośćmi* zrodził się prawdopodobnie dość wcześnie, bo już pod koniec lat sześćdziesiątych. Mallarmé pracował wówczas nad utworem zainspirowanym *Zagładą domu Usherów* Edgara Allana Poe'go. Jednak schemat opowieści fantastycznej zastąpił schematem bajki filozoficznej, w której tytułowy bohater (Igitur) zmierzyć się musi z personifikacjami różnych pojęć abstrakcyjnych oraz z własną świadomością, będącą dla niego mroczną zagadką. Poeta nigdy tej bajki nie ukończył, choć wiązał z nią spore nadzieje i, zdaje się, stanowiła ona ważny etap w jego biografii twórczej. Czas pracy na *Igitur* to bowiem okres następujący tuż po kluczowym dla pisarza przełomie z lat 1864-1866. Wówczas to Mallarmé zdecydowanie odrzuca romantyczną spuściznę poetycką oraz podaje w wątpliwość wyrafinowaną estetykę parnasizmu. Odchodzi od poezji opisowej (skupionej na reprezentacji świata) oraz dyskursywnej (pragnącej przekazać czytelnikowi wyraźny komunikat, nakłonić go do przyjęcia określonej ideologii). Istotniejsza wydaje mu się refleksja nad samym językiem, sposobami jego funkcjonowania oraz towarzyszącymi mu ograniczeniami. Tym problemom, które związane są przede wszystkim z projektem nowej poetyki, towarzyszą zaskakujące odkrycia metafizyczne. W liście do Henriego Cazalisa z 14 listopada 1869 roku Mallarmé, usiłując przedstawić główny temat bajki *Igitur*, pisze o tym w następujący sposób: „Jest to bajka, dzięki której chcę zniszczyć starego potwora Bezsilności, jego przyczynę, bym mógł się poświęcić mojemu wielkiemu mozołowi podjętemu na nowo. Jeśli ją skończę (bajkę), będę uleczony; *similia similibus*” (OC, I, s. 748).

„Stary potwór Bezsilności” to metafora, którą Mallarmé wykorzystywał niejednokrotnie, by nazwać kłopoty z pracą nad kolejnymi tekstami. Bardzo często ten stan poetyckiej bezpłodności wynikał z obsesyjnego rozmyślenia nad inną metaforą – lazuru, panującego według pisarza nie tylko nad znaczną częścią poezji romantycznej, ale zagrażającego także literaturze w drugiej połowie XIX stulecia. Lazur (wystarczy tu wspomnieć jedynie wiersz z 1866 roku tak właśnie zatytułowany) to synonim metafizycznych zobowiązań poezji, która – zamiast skupić się na słowach – usiłuje nieustannie potwierdzać swą rację bytu w religijnych zaświatach. Tę tradycję Mallarmé stara się odrzucić, co potwierdzają między innymi wiersze *Le Sonneur* (1862), *Renouveau* (1866) oraz bajka *Igitur*, mogąca słusznie uchodzić za zapowiedź zupełnie nowej poezji. W ostatnim tekście (lub raczej w notatkach zebranych z myślą o jego napisaniu), by ponownie zająć się genezą interesującego mnie poematu, znalazła się część zatytułowana *Rzut kośćmi*, a w niej słowa, będące kluczowymi słowami w utworze, do którego Mallarmé powróci pod koniec lat dziewięćdziesiątych: Przypadek, Idea, Absurd, Akt.

Igitur jest zatem, jak powiada Bertrand Marchal, „prehistorią” (OC, I, s. 1317) *Rzutu kośćmi*. Wydawnicze losy poematu rozpoczynają się zaś w listopadzie 1896 roku, kiedy André Lichtenberger zwraca się do Mallarmé z propozycją współ-

pracy z piśmem „Cosmopolis”. Po kilku miesiącach, 4 maja 1897 roku, *Rzut kośćmi* ukazują się na łamach tego periodyku. Pierwsze odczucia poety są mieszane. W liście do André Gide’a z 14 maja 1897 roku Mallarmé wychwala redakcję piśma, iż była dostatecznie „odważna i wyśmienita” (OC, I, s. 816), by zaryzykować druk tak dziwnego oraz niecodziennego poematu. Jednak z punktu widzenia pisarza, który mógł „przedstawić rzecz tylko połowicznie” (OC, I, s. 816), sukces był częściowy. Chodzi o to, że w „Cosmopolis” nie zaakceptowano wszystkich zaleceń typograficznych Mallarmégo. W piśmie przyjętą jednostką druku, co wcale nie zaskakuje, była jedna strona, narzucająca tradycyjną w naszej kulturze lekturę, od lewego do prawego marginesu oraz z góry na dół. Poecie zależało zaś, by porządek wertykalny został zastąpiony porządkiem horyzontalnym, a jednostką druku stały się dwie strony, bo – jak pisał dalej w liście do Gide’a – to w paginacji kryje się cały efekt (zob. OC, I, s. 816). Redakcja „Cosmopolis” poprosiła też Mallarmégo o zredagowanie krótkiego wstępu, pomocnego w lekturze poematu, sama zaś dodała jeszcze kilkudziesięciu przypis, objaśniający ideę utworu. Pomysł nie wywołał entuzjazmu poety, który rozpoczął wstęp od dość ostentacyjnego stwierdzenia: „Wolałbym, aby nie czytano tej Noty, lub, przebiegłszy ją ledwie wzrokiem, nawet o niej zapomniano”⁴.

Marzenie pisarza miało być jednak zrealizowane przez innych wydawców. Już w grudniu 1896 roku do Mallarmégo zwrócił się Ambroise Vollard z mglistą jeszcze propozycją wydrukowania jego tekstów wraz z ilustracjami Odilona Redona. Pomysł nabrał rumieńców tuż po publikacji w „Cosmopolis”. Mallarmé przystąpił wówczas do rozmów na temat ostatecznej edycji poematu, która spełniałaby wszystkie wymogi dotyczące paginacji oraz układu i rodzaju czcionek. Redaktorem tomu został sam Vollard, a drukarzem Frimin Didot. Pod koniec listopada 1897 roku korekta szrotok drukarskich była zakończona (zob. OC, I, s. 1319-1320). Rozmowy z Redonem przeciągały się jednak do kwietnia kolejnego roku. Mallarmé zmarł wkrótce potem (9 września 1898), nie doczekawszy publikacji. Vollard zwrócił się więc z prośbą o pomoc w ukończeniu pracy do Paula Valéry’ego (powszechnie uważanego za ucznia i jednego z najbliższych przyjaciół Mallarmégo), ale na skutek kolejnych komplikacji zrezygnował z dalszej redakcji. Do projektu powrócił dopiero Edmond Bonniot i wydał *Rzut kośćmi* w 1914 roku bez ilustracji, ze zmienionym układem czcionek (który Mallarmé zaakceptował wcześniej w projekcie przygotowywanym dla Vollarda) oraz z przedmową z „Cosmopolis”. Tekst ukazał się nakładem Éditions de la Nouvelle Revue française. Najnowsza edycja krytyczna znajduje się zaś w pierwszym tomie *Œuvres complètes* opracowanym przez Bertranda Marchala i wydanym w 1998 roku w Bibliothèque de la Pléiade wydawnictwa Gallimard.

⁴ S. Mallarmé *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, wpraw. M.P. Markowski, red. K. Bazarnik, Z. Fajfer, Ha!art, Kraków 2005, s. 47. Cytaty lokalizuję w tekście, podając w nawiasie polski tytuł oraz numer strony.

Przedstawiłem perypetie wydawnicze dotyczące *Rzutu kośćmi* w sposób dość szczegółowy przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że na znaczenie typografii oraz kształtu wydawniczego poematu uwagę zwracał sam Mallarmé, sugerując, iż to od nich właśnie zależy interpretacja tekstu. Po drugie, ponieważ ze spostrzeżeń Katarzyny Bazarnik oraz Zenona Fajfera (pomieszczonych w posłowie do przekładu Tomasza Różyckiego – *Rzut kośćmi*, s. 122) można by wysnuć mylne wnioski, jakoby Mallarmé pracował nad dwoma różnymi wersjami poematu, podczas gdy chodzi o jeden tylko tekst, choć o dość złożonej historii⁵.

Dzieło o s t a t e c z n e, czyli pismo zamiast głosu

Dość pogmatwane losy tekstu nie wydają się w ogóle skomplikowane, jeśli powrócimy do zagadnienia jego o s t a t e c z n o ś c i. Poemat miał być bowiem, obok projektu *Księgi (Le Livre)*, zwieńczeniem literackich poszukiwań Mallarmégo. Dlatego dostrzec w nim można dwie tendencje, przeplatające się w całej twórczości pisarza i wywołujące niemało interpretacyjnych nieporozumień. Tę niejednoznaczność dobrze ilustruje fragment krótkiego tekstu *Sur la philosophie dans la poésie* (1892), będącego odpowiedzią Mallarmégo na ankietę Charles’a Morice’a: „Fundament intelektualny wiersza kryje się i znajduje – ma miejsce – w przestrzeni, która oddziela strofy, oraz pośród bieli strony: znaczące milczenie, równie wspinałe do komponowania, co i wers” (OC, II, s. 659).

Wypowiedź ta potwierdza, że Mallarmé był nie tylko poetą niezwykle wrażliwym na słowa, ale i na przestrzeń, która je otacza. Zadanie pisarza polega więc zarówno na odpowiednim dobieraniu słów, łączeniu ich w zaskakujące grupy, jak i na „komponowaniu” bieli. Piszący musi wziąć pod uwagę i zapisane słowa (ich brzmienia, konotacje), i rozmieszczenie tych słów na papierze. Nie byłoby w podobnych spostrzeżeniach nic zaskakującego, gdyby Mallarmé nie korzystał tak często i chętnie z metafory m i l c z e n i a, bo to właśnie ona jest odpowiedzialna za wspomniane przed chwilą nieporozumienia. Milczenie jest oczywiście, podpowiadają nam to wszystkie słowniki oraz liczne opracowania⁶, brakiem słów, przerwą w mówieniu, zawieszeniem głosu. W tym sensie wydaje się też związane tylko i wyłącznie z oralnością. Tymczasem Mallarmé myśli o zupełnie innym milczeniu – „znaczące milczenie” z tekstu *Sur la philosophie dans la poésie* jest przecież tożsa-

⁵ Przyznać jednak trzeba, iż porównanie tekstu opublikowanego w „Cosmopolis” z wersją (nieco odmienną) przygotowywaną dla A. Vollarda doprowadzić może do ciekawych ustaleń, niejednokrotnie istotnych dla rozumienia *Rzutu kośćmi* – zob. zestawienie opracowane przez M. Murata w książce *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, Paris 2005, s. 111-126.

⁶ Szczegółowo i precyzyjnie na temat definicji leksemu *milczenie* pisze np. J.J. Jadacki *O pojęciu milczenia*, w: *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 17-32.

me z „białą stroną”, ulega uprzestrzennieniu, a jego charakter nie ma nic wspólnego z mówieniem. Milczenie zostaje połączone z pismem, z czernią liter i białą stroną. Zaczyna więc funkcjonować nie jako synonim braku słów, ale raczej jako odpowiednik niezapisanej kartki. Ten sam paradoks pojawia się w ważnym tekście teoretycznym Mallarmégo, zatytułowanym *Kryzys wiersza* (1897): „Wszystko staje się niepewnością, wyrywkowym układem, z przemiennością i z przeciwstawieniem, rywalizując z rytmem całościowym, którym byłby wiersz milczący, złożony z miejsc pustych”⁷.

Przekład Ewy Doroty Żółkiewskiej jest w tym miejscu nieco nieprecyzyjny, ponieważ w oryginale czytamy o „wierszu milczącym, składającym się z bieli [lub, sięgając po termin z zakresu typografii, ze światel]” (OC, II, s. 211). Także w *Mimique* (1897) Mallarmé pisze o milczeniu, będącym odpowiednikiem „milczącej ody” (OC, II, s. 178) oraz jedynym p o r y m a c h bogactwem, a zatem czymś wykraczającym poza słowa. Przywołuję wszystkie te cytaty, by pokazać, iż warte uwagi jest uwzględnienie różnicy między oralną metaforą milczenia a piśmienną metaforą bieli, często przez Mallarmégo kojarzoną z milczeniem. Świadomość różnicy nie powinna w tym przypadku prowadzić do eliminacji jednej z tych metafor, ponieważ obie, jak mi się wydaje, zajmują ważne miejsce w twórczości poety – stanowią też absolutną podstawę umożliwiającą rozpoczęcie lektury *Rzutu kośćmi*⁸.

Oralna metafora milczenia (słowo)

Żywiot słowa (tradycja oralna) trudno nawet oddzielić od żywiołu druku (tradycja pisma). Ze względów analitycznych spróbuję jednak zacząć od oralnej metafory milczenia. Ponieważ słowo to ma m e t a f o r y c z n y charakter, nie należy go rozumieć dosłownie. Mallarmé nigdzie nie głosił nihilistycznych postulatów końca literatury, zupełnego jej wyczerpania. Na żadnym etapie jego twórczość nie była pochwałą poetyckiej afazji, choć problemy z wysłowieniem są jej głównym tematem. Już w wierszu *L'Azur* (1866) podmiot liryczny żali się na twórczą niemoc i bezpłodność, a w *Wietrze morskim* (1866) czytamy o „lampy [...] światłości cichej / Nad pustą kartką, której strzeże biel okrutna” (przeł. Ryszard Matuszewski, *Wybór poezji*, s. 34). Warto też przypomnieć, iż w artykule *Symphonie littéraire*, opublikowanym w 1864 roku w piśmie „L'Artiste”, Mallarmé nazwał opiekunkę poezji modernistycznej muzą bezsilności (zob. OC, II, s. 281). Kłopoty z wypowiedaniem oraz z zapisywaniem słów pojawiają się także w korespondencji poety. W liście do Alberta Collignona z kwietnia 1864 roku Mallarmé wyznaje: „Nie potrafiłbym

⁷ S. Mallarmé *Kryzys wiersza*, przeł. E.D. Żółkiewska, w: tegoż, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, PIW, Warszawa 1980, s. 84. Tłumaczenia pochodzące z tego zbioru lokalizuję dalej według schematu: tłumacz, *Wybór poezji*, numer strony.

⁸ Podobne przekonanie formułuje wielokrotnie M. Murat *Le Coup de dés de Mallarmé*, s. 84, 86, 106-107, 160.

nawet Panu powiedzieć, jak bardzo to pióro, porzucone na stole, pokrytym przez kurz, wydaje się ciężkie do podźwignięcia – nawet po to, by do Pana napisać”⁹. Parę dni później Henri Calazis mógł przeczytać podobną skargę: „Muszę staczać ciężkie boje, by zdecydować się sięgnąć po pióro” (*Correspondance*, s. 177). Wreszcie w liście z 30 marca lub 6 kwietnia 1865 roku Mallarmé wyznawał temu samemu przyjacielowi: „Czuję w sobie pustkę i nie mogę zapisać choć słowa na nieskazitelnie białym papierze” (*Correspondance*, s. 235). Tego rodzaju rozterki doprowadzą pisarza do poważnego kryzysu poetyckiego i egzystencjalnego, który przypada na lata 1864-1866 i stanowi wewnętrzną cezurę w jego biografii twórczej. Po roku 1866 Mallarmé już się nie żali, nie pisze o milczeniu, ale stara się je wykorzystać jako figurę wypowiedzi poetyckiej. Ten eksperyment zaowocował przede wszystkim przełamaniem klasycznych zasad retoryki – Mallarmé zrezygnował (o czym wspominałem już wcześniej) z tzw. poezji dyskursywnej, która w jasny sposób przekazuje czytelnikowi określony komunikat, oraz z poezji deskryptywnej, roszczącej sobie prawo do adekwatnego opisu rzeczywistości. Jego żywiołem stał się język i to w nim – paradoksalnie – poszukiwać należy tropów milczenia.

Rzut kośćmi wydaje się jednym z najdojrzszych dzieł, które powstały właśnie w konsekwencji przełomu z lat 1864-1866. To w tym poemacie w najbardziej wyrazisty sposób Mallarmé podaje w wątpliwość wartość referencji, kwestionuje ją i znosi, ponieważ zadanie literatury nie polega na tworzeniu językowego ekwiwalentu świata. Autoteliczny charakter tekstu ukazany został w sposób manifestacyjny już w jego tytule, który jest zarazem głównym i porządkującym zdaniem całego dzieła – „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku” („Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard”). Mallarmé wykorzystał tu figurę etymologiczną bardzo podobną do tej, która pojawiła się już w sonecie *Unosząc swe paznokcie...* (piewotna redakcja wiersza pochodzi z 1868 roku). Przypomnę tylko, że pierwszy wers sonetu: „Unosząc swe paznokcie błyszczące onyksem” (przeł. Adam Ważyk, *Wybór poezji*, s. 60) jest ilustracją mechanizmu znoszącego wszelkie pozatekstowe odniesienie. W języku francuskim słowo *onyx* („onyks”) etymologicznie pochodzi od greckiego *onux*, które oznaczało tyle, co *ongle* (czyli „paznokieć”)¹⁰. W przywołanym przed chwilą wersie „paznokcie” błyszczą więc nie tyle „onyksem”, ile „paznokciami”. Wewnętrzna gra słów okazuje się istotniejsza od przedmiotowego odniesienia, a wiersz „staje się – jak twierdzi Bertrand Marchal – miejscem pustki lub nieobecności” (OC, I, s. 1190). Oznacza to, iż dominuje w nim negatywny żywioł przeczenia (bardzo istotny na poziomie czysto gramatycznym) oraz tematyka samotności, ale także – milczenia, będącego jednak nie tylko przedmiotem reflek-

⁹ S. Mallarmé *Correspondance complète 1862-1871 suivie de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, préf. Y. Bonnefoy, éd. établie et annotée par B. Marchal, Gallimard, Paris 1995, s. 175. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym według schematu: *Correspondance*, numer strony.

¹⁰ Zob. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, dir. O. Bloch, W. von Wartburg, PUF, Paris 2004 (hasło: *onyx*).

sji, ale i figurą zawieszenia głosu oraz rezygnacji z pozatekstowego uzasadnienia poezji.

Podobny mechanizm występuje w *Rzucie kośćmi*. Otóż tytułowe zdanie jest przykładem takiej samej figury etymologicznej, jaka pojawiła się w inicjalnym wersie sonetu *Unosząc swe paznokcie...* Francuski rzeczownik *hasard* („przypadek”) pochodzi od arabskiego słowa *az-zahr*, oznaczającego „kość do gry, grę w kości”¹¹. W tym kontekście „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku” mówi nam tyle tylko, że „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie rzutu kośćmi”. Język staje się wówczas przedziwną tautologią¹². Nie jest to jednak tautologia opisywana w podręcznikach do retoryki jako błąd, niezamierzone powtórzenie czy redundancja. Chodzi tu raczej o samą naturę języka, który mówi tylko o sobie, a nie o świecie, który przekazuje nam siebie, a nie komunikat. Język nic nam zatem nie mówi (milczy!) o świecie, nie poucza nas i nie nawraca, bawi się jedynie słowami, zaskakuje, budzi zdziwienie. Identyczny przykład pojawia się w analizowanym poemacie raz jeszcze, choć nie jest to już skomplikowana figura etymologiczna, ale dość prosta tautologia. Mallarmé pisze: „Nic nie będzie miało miejsca oprócz miejsca” (*Rzut kośćmi*, s. 110-111), jakby pragnął dosłownie zinterpretować francuski zwrot *avoir lieu* („mieć miejsce”). Okazuje się, że tylko m i e j s c e (pozatekstowe) może m i e ć m i e j s c e, natomiast w języku m a j ą m i e j s c e jedynie s ł o w a.

I są to słowa – należy to od razu podkreślić – wieloznaczne, często niejasne bądź trudne do zrozumienia. *Rzut kośćmi* nie jest bowiem przejrzystą opowieścią o czymś – Mallarmé zwraca na to zresztą wyraźnie uwagę, pisząc w przedmowie wydrukowanej w „Cosmopolis”: „Wszystko dzieje się, w skrócie, jak hipoteza; unika się opowiadania” (*Rzut kośćmi*, s. 48). Nie ma tu mowy o fabule bądź przesłaniu poematu, żaden możliwy do uchwycenia i niezmienny sens utworu nie pojawia się w trakcie lektury. W *L'Action restreinte* (1895) poeta określa ten fenomen w następujący sposób: „Ukryty sens [tomu] porusza się i układa w chór kartek” (OC, II, s. 217). Nie zda się tu na nic hermeneutyczna docieklivość, ponieważ dzieło Mallarmégo jest znaczeniowo niestabilne. Julia Kristeva twierdzi, iż w przypadku *Rzutu kośćmi* trudno uznać tekst za „rzeczywisty przedmiot”, którego znaczenie należałoby ustalić, gdyż tego rodzaju działanie jest po prostu niemożliwe. Poemat Mallarmégo postrzegać raczej należy jako „proces”, w którym dochodzi do nieustannych transformacji podmiotu i tematu¹³. Można co prawda zaryzykować stwierdzenie, iż *Rzut kośćmi* – w zakamuflowany sposób nawiązujący do poematu *La Bouteille à la Mer* (1853) Alfreda de Vigny – jest opowieścią o katastrofie okrętu, ale bardzo szybko okazuje się, że katastrofą jest samo opowiadanie, niepotrafiące

¹¹ Tamże (hasło: *hasard*).

¹² Na temat znaczenia tautologii w *Rzucie kośćmi* zob. m.in. B. Marchal *Lecture de Mallarmé*, Corti, Paris 1985, s. 273.

¹³ J. Kristeva *Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé. „Un coup de dés”*, w: *Essais de sémiotique poétique*, dir. A.J. Greimas, Librairie Larousse, Paris 1972, s. 212-217.

zadłość uczynić wymogom klasycznej logiki czy spójności. Tekst rozpada się za to na nieskończenie wiele metafor, pojawiających się często w innych utworach Mallarmégo. Jedną z kluczowych jest zaś metafora „konstelacji”.

Ciekawym przykładem jej obecności wydaje się cytowany już sonet *Unosząc swe paznokcie...*. Ostatnim słowem wiersza jest tajemniczy „le septuor” (OC, I, s. 38), przełożony na język polski jako „siedmiorakie gwiazdy” (przeł. Adam Ważyk, *Wybór poezji*, s. 60). Rzeczywiście, być może chodzi w tym utworze o konstelację siedmiu gwiazd, znajdującą się na Północy i odbijającą się w lustrze pozostawionym w pokoju, o czym dowiadujemy się z samego wiersza. Byłby to zatem gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy. Jednak *le septuor* w języku francuskim oznacza także „septet”, czyli grupę składającą się z siedmiu muzyków. Przypomnę, że w sonecie *Unosząc swe paznokcie...* występują tylko dwa rymy (jeden z nich to bardzo kunsztowny rym zakończony na -yx: *onyx, Phénix, ptyx, Styx, nixe, se fixe* – OC, I, s. 37-38), a więc siedem wersów przypada na jeden, siedem na drugi. Zatem, jak twierdzi Bertrand Marchal, „siedem gwiazd to nie Wielka Niedźwiedzica, ale jej poetyckie symulakrum: to refleksja nad wierszem z jego siedmioma parami rymów. [...] Siedem gwiazd to tylko konstelacja słów” (OC, I, s. 1191). A jeśli konstelacja jest złożona ze słów, to *le septuor* winien nas odsyłać nie tyle do rozgwieżdżonego nieba, ile raczej do innego słowa – tym może zaś być w wierszu „bibelot pustki dźwięczącej z wieczora”, będący zresztą metaforą całego sonetu. Tak oto zmiana ulega sposób lektury wiersza – zgodny z tradycją porządek linearny zostaje jakby uprzestrzenniony, słowa nie następują po sobie, ale tworzą sieć, konstelację właśnie, której należy się przyglądać w pionie i w poziomie, biorąc też pod uwagę linie przekątne. Tekst jest więc przeznaczony nie tylko do czytania, ale i oglądania.

Sięgnąłem po przykład sonetu *Unosząc swe paznokcie...*, ponieważ w *Rzucie kośćmi* także występuje leksem „konstelacja” i to w bezpośrednim sąsiedztwie takich słów, jak „Septentrion oraz Północ” (*Rzut kośćmi*, s. 113). Co więcej, i w tym poemacie nie chodzi o przekazanie jasnego komunikatu, a jego lektura nie ma nic wspólnego z tradycyjnie pojętym czytaniem. Tu, by w ogóle cokolwiek pojąć, trzeba wiedzieć, iż nie wystarczy czytać z góry na dół czy od lewego do prawego marginesu. Jednostką druku (o czym już wspominałem) są bowiem dwie strony, więc oko winno biec od lewego marginesu strony lewej do prawego marginesu strony prawej. Winno też uwzględnić niejednorodność redakcji: różne rozłożenie wersów na stronie, mniejsze bądź większe światła między słowami, semantyczne nacechowanie marginesów. Dodatkową komplikacją są różne kroje pisma, sygnalizujące pojawianie się kolejnych zdań, nieustannie przeplatanych. Wyodrębnienie tych zdań nie przynosi żadnego rezultatu, gdyż ich rozbicie – zamierzone przez poetę – sprawiło, iż stanowią one nie tylko pewne całości, ale wchodzą też w relacje (często poprawne pod względem gramatycznym) ze zdaniami wobec nich podrzędnymi albo przynajmniej tymi, które doprowadziły do ich rozbicia. Nawet zdanie tytułowe podlega temu procesowi, o czym wprost pisze Mallarmé: „Fikcja wyjdzie jednak na jaw i rozproszy się, szybko, według ruchliwości pisma, wokół fragmentarycznych przystanków głównej frazy wprowadzonej już od tytułu i kontynuowa-

nej” (*Rzut kośćmi*, s. 48)¹⁴. Czytelnik nie powinien więc nawet poszukiwać komunikatu przekazanego w koherentny sposób. Tekst bowiem nic o tym nie mówi.

Oralna metafora milczenia nie dotyczy jednak tylko i wyłącznie referencyjnego zawieszenia oraz rezygnacji z komunikatu. Milczenie jest także związane z muzycznym aspektem tekstu. Przez długi czas to właśnie muzyka była dla Mallarmégo – jak zresztą dla wielu symbolistów – najdoskonalszą ze sztuk. Urzekała go zarazem swoim niematerialnym charakterem, tkwiącą w niej siłą sugestii, jak i techniczną doskonałością. Partytura muzyczna była według poety magicznym pismem, które ustępowało jedynie przed wnikliwym i świadomym spojrzeniem (zob. *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, 1862). Jednak muzyka to nie tylko dźwięki, to także przemyślnie komponowana cisza, to pauzy i momenty milczenia. Ten rys wyraźny jest zwłaszcza w wierszu *Święta* (1865-1883), w którym tytułowa postać (święta Cecylia – patronka muzyki) jest nazwana „Muzykantką ciszy” (przeł. Mieczysław Jastrun, *Wybór poezji*, s. 47). Aluzje do dzieła muzycznego wydają się też niezwykle istotne dla zrozumienia *Rzutu kośćmi*. W cytowanej już przedmowie do publikacji w „Cosmopolis” Mallarmé podkreślał, iż jego poemat trzeba traktować jako swego rodzaju partyturę: „Należy dodać, iż to nagie użycie myśli wraz z jej cofnięciami, przedłużeniami, ucieczkami, lub sam jej rysunek okazuje się dla tych, którzy chcą czytać na głos, partyturą” (*Rzut kośćmi*, s. 48).

Nieco dalej poeta pisze o „emisji głosowej” oraz o „wznoszeniu lub opadaniu intonacji” (*Rzut kośćmi*, s. 48). W tym ujęciu tekst przekształca się w partyturę, przez co Mallarmé niejako zakłada jego recytację, która winna respektować i uwzględniać nie tylko to, co zostało zapisane czarnym atramentem, ale i to, co zostało zasugerowane bielą strony. Nie bez powodu w przedmowie do *Rzutu kośćmi* czytamy: „«Białe pola» bowiem nabierają znaczenia, uderzają pierwsze; wymogła to, jak i ciszę wokoło, wersyfikacja, do tego stopnia, że fragment, liryczny lub kilkustopowy, zajmuje pośrodku trzecią część strony: nie przekraczam tej miary, lecz jedynie ją rozpraszam” (*Rzut kośćmi*, s. 48).

By można było pojąć te „białe pola” (czyli typograficzne „światła”) oraz dookolną ciszę (będącą – jak możemy się domyślać – nie „światłem” pomiędzy liniami, ale tym, co je otacza, czyli białymi marginesami), konieczne wydaje się zawieszenie głosu w trakcie „czytania na głos”, a więc milczenie. Tym razem jest ono jednak w takim samym stopniu wynikiem recytacji, głośniejszej lektury, jak i sygnałem, że coś dziwnego dzieje się w samym tekście. To milczenie jest bowiem reakcją na zmieniony krój czcionki oraz na białe, niezapisane części strony. Dlatego oralnej metaforze milczenia w przypadku *Rzutu kośćmi* nieodmiennie towarzyszy piśmienna metafora bieli.

¹⁴ Tym samym Mallarmé zrealizował zamiar, o którym mówił już w 1891 roku, odpowiadając na ankietę J. Hureta: „Przez tom przyszłej poezji przebiegać będzie duży wers inicjalny z nieskończoną ilością motywów pożyczonych od indywidualnego słuchu” (OC, II, s. 699). Raz jeszcze potwierdza się więc teza o *Rzucie kośćmi* jako utworze nie tylko ostatnim, ale i ostatecznym, bo realizującym wcześniejsze poszukiwania oraz założenia poety.

Piśmienna metafora bieli (druk)

Jak istotna była ona dla Mallarmégo, może świadczyć choćby fragment z listu poety do Eugène'a Lefébure'a z 18 lutego 1865 roku: „Nad papierem, r o - d z i s i ę artysta” (*Correspondance*, s. 227). U źródeł poezji nie tkwi zatem natchnienie, ale zmaganie się z białą kartką, z absolutnym milczeniem, które jest jej ekwiwalentem. Poezja powstaje z nicości i do nicości powraca – jej istnienie nie wiąże się ani z żadnym *furor poeticus* (opisanym w *Jonie* przez Platona i bardzo popularnym w romantycznej teorii poezji), ani z zachwytem czytelnika (choć jego obecność jest wkalkulowana w proces tworzenia). Poezja liczy się zaś jako tekst, jako to, co zostało zapisane na białej kartce. Jest więc tożsama z pismem. Dlatego Mallarmé w *Kryzysie wiersza* kpił z „wzniosłego nieładu stronicy romantycznej” (przeł. Ewa Dorota Żółkiewska, *Wybór poezji*, s. 84). Jego poprzednicy nie dość poważnie potraktowali bowiem rzemieślniczy aspekt pisania. Poezja była dla nich sławieniem wartości absolutnych, wykraczających poza tekst, a poeta – jak w wierszu Victora Hugo *Dicté en présence du Glacier du Rhône* ze zbioru *Les Feuilles d'automne* (1831) – skrybą nieskończoności. Dla Mallarmégo – wprost przeciwnie – kompozycja strony oraz typografia mają kluczowe znaczenie. W cytowanej wcześniej *L'Action restreinte* poeta wyraźnie podkreśla: „Zauważyłeś już, że nie pisze się świetliście po ciemnej przestrzeni, tylko alfabet gwiazd ukazuje się w ten sposób, naszkicowany lub rozrzucony; człowiek nakłada czern na biel” (OC, II, s. 215).

Zadanie poety nie polega na poszukiwaniu inspiracji w zaświatach lub religijnie pojętych niebiosach (wspominałem już, że niebo jest w jego poezji tylko odbiciem – jak w sonecie *Unosząc swe paznokcie...*), ale na nakładaniu czerni na biel, czyli atramentu na stronę. Powołaniem poety, jeśli o jakimkolwiek powołaniu można w tym przypadku mówić, jest pisanie. Na ten wymiar literatury, czysto rzemieślniczy, Mallarmé był wrażliwy właściwie od początku swej literackiej kariery. Dlatego, przygotowując wiersze do publikacji w pierwszej serii *Le Parnasse contemporain*, zwracał się z prośbą do Catulle'a Mendesa (list z 24 kwietnia 1866 roku):

Chciałbym czcionkę dość zwartą, która odpowiadałaby kondensacji wersu, i nieco przestrzeni między wersami, by wyraźnie oddzielały się jedno od drugich, co jest konieczne w związku z ich zagęszczeniem. Ponumerowałem wiersze; czy jest to potrzebne? W każdym razie chciałbym także, by po każdym pojawiło się duże światło, przerwa, ponieważ nie były one napisane jako ciąg. (*Correspondance*, s. 293-294)

Dwa elementy okazują się w tym przypadku kluczowe: krój czcionki oraz światło, czyli niezadrukowana przestrzeń strony. Spośród wielu tekstów Mallarmégo, będących doskonałą ilustracją tego rodzaju wrażliwości, koniecznym wymienić należy *Popołudnie Fauna* (1876), w którym tylko i wyłącznie odmienny krój czcionek (antykwą, kursywą, pomniejszoną majuskułą) oraz wykorzystanie światła do rozbicia narracji pozwalają czytelnikowi zorientować się, czy ma do czynienia z pró-

bą opisu rzeczywistości fauna, czy może tylko ze snem bądź zmyśleniem. Uwagi na podobny temat pojawiają się również w korespondencji – zwłaszcza tej, która kierowana była do Edmonda Demana, wydawcy Mallarmégo (listy z 7 kwietnia 1891 oraz z 21 lipca 1896).

W podobnym kontekście nie powinien być dla nas zaskoczeniem fakt, iż *Rzut kośćmi*, „*œuvre ultime*” Mallarmégo, jest próba wyciągnięcia najbardziej radykalnych konsekwencji z podobnych przemyśleń. Nie dziwią także wypowiedzi literaturoznawców, którzy w związku z tym poematem mówią o „estetyce typograficznej” czy też „estetyce wizualnej”¹⁵ – co sam Mallarmé nazywał w eseju *Książka, narzędziem duchowym* (1895) „rytuałem składu typograficznego” (przeł. Ewa Dorota Żółkiewska, *Wybór poezji*, s. 89). Jacques Scherer twierdzi nawet, iż „poemat *Rzut kośćmi* nigdy nie zniesie przypadku jest zwieńczeniem wszystkich poszukiwań Mallarmégo w dziedzinie typografii”¹⁶. Podobne spostrzeżenia poczynił już jeden z pierwszych słuchaczy i czytelników *Rzutu kośćmi* – Paul Valéry, notując w krótkim eseju *Un coup de dés*: „Tutaj, naprawdę, przestrzeń mówiła, rozmyślała, tworzyła czas. Oczekiwanie, wahanie i koncentracja były r z e c z a - m i w i d o c z n y m i. Mój wzrok dostrzegał milczenie, które się ucieleśniło”¹⁷.

„Ucieleśnione milczenie” ma już niewiele wspólnego z zawieszeniem głosu, doświadczeniem granic języka mówionego czy z poetycką figurą suspensji. Valéry słusznie dostrzega w projekcie Mallarmégo próbę całkowitego zerwania z tradycją oralną. Jeśli zaś wyzwaniem dla poezji przestaje być mowa, to i milczenie należy rozumieć inaczej. Wypada właściwie zrezygnować z tej metafory i zastąpić ją inną, piśmienną metaforą druku i bieli. Nie bez powodu Valéry pisze dalej w cytowanym przed chwilą eseju: „Cała jego [Mallarmégo] inwencja, powstała z wieloletnich analiz języka, książki, muzyki, opiera się na dostrzeżeniu znaczenia *strony*, wizualnej jedności. Starannie studiował [...] wydajność rozłożenia bieli i czerni, porównywał intensywność czcionek”¹⁸.

Wszystko zależy zatem od „rozłożenia bieli i czerni”. W *Rzucie kośćmi* rzeczywistość światła i rodzaj czcionki odgrywają kluczową rolę. W przedmowie do poematu Mallarmé podkreśla:

Papier wkracza za każdym razem, kiedy jakiś obraz zanika lub powraca, uwalniając ciąg innych, a ponieważ nie chodzi tu, jak zazwyczaj, o regularne cechy dźwiękowe czy wierszowe – a raczej o pryzmatyczne wewnętrzne podziały Idei, o moment pojawienia się i o to, żeby trwało ich współdziałanie w pewnej duchowej dokładnej reżyserii, tekst narzuca się w rozmaitych miejscach, bliżej lub dalej ukrytego przewodniego wątku, z racji prawdopodobieństwa. Korzyścią, jeśli wolno mi tak powiedzieć, literacką, tej odwzorowanej odległości, w umyśle rozdzielającej grupy słów lub nawet

¹⁵ A. Thibaudet *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, s. 419 i 420.

¹⁶ J. Scherer *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Droz, Paris 1947, s. 206.

¹⁷ P. Valéry *Variété I et II*, Gallimard, Paris 1998, s. 265.

¹⁸ Tamże, s. 268.

Szkice

słowa pomiędzy nimi, jest to, iż zdaje się ona to przyspieszać, to zwalniać tempo, skandując je, obwieszczając je nawet według pewnej symultanicznej wizji Strony. (*Rzut kośćmi*, s. 47-48)

Pierwsza rzecz, którą należałoby w tym fragmencie podkreślić, to manifestacyjne wręcz zerwanie z porządkiem oralnym. Czytamy, iż „nie chodzi tu [...] o regularne cechy dźwiękowe czy wierszowe”. Ani głos, ani tradycyjne metrum (z głosem powiązane) nie znalazły się w orbicie zainteresowania poety. Zależy mu raczej na pochwytceniu samego procesu myślenia. Dlatego niezapisany „papier” wyznacza niejako początek i koniec refleksji, jest niemym sygnałem równie niemymych myśli lub tych momentów, kiedy myśl – wyzwalając się z „mowy wewnętrznej” – myśleć przestaje. To jedyny moment, kiedy w twórczości Mallarmégo pojawia się milczenie absolutne albo raczej – by raz na zawsze porzucić tę oralną metaforę – niczym nieskażona biel. To czystość niebędąca substytutem czegokolwiek, to znak pozbawiony uchwytnej *signifiant* i rezygnujący z jakiegokolwiek *signifié*. Biel papieru to chwila absolutnej pustki. Jeśli – jak twierdziłem nieco wcześniej – poezja rodzi się z nicości i do nicości powraca, to biała przestrzeń niezapisanej strony jest jedynym możliwym do wyobrażenia ekwiwalentem tej nicości. W tekście poetyckim nic się wówczas nie wydarza, wszystko się zatrzymuje, ponieważ nawet myśl pisarza zostaje jakby zawieszona.

Po chwili biegnie ona dalej, a na stronie pojawia się wówczas czerń farby drukarskiej, kolejne litery – bo właśnie biel i czerń tworzą to, co poeta w cytowanym przed momentem fragmencie nazwał „symultaniczną wizją Strony”. Zapewne dlatego Mallarmé w przedmowie do *Rzutu kośćmi* zwraca uwagę na „różnicę czcionek pomiędzy motywem centralnym, pobocznym i sąsiednimi” (*Rzut kośćmi*, s. 48). One zaś winny nie tylko wpływać na różnice w intonacji (jeśli zdecydujemy się na głośną lekturę), ale i oddawać zawsze kłopotliwy oraz nieoczywisty porządek myśli. Z tego powodu tytułowa i nadrzędna fraza jest w *Rzucie kośćmi* drukowana pogrubioną majuskułą, dwie frazy wobec niej podrzędne mniejszą majuskułą oraz mniejszą i większą majuskułą pochyloną, dwie kolejne frazy minuskułą oraz minuskułą pochyloną, na końcu zaś pojawia się pomniejszona i pochyloną minuskułą. Jak już wspomniałem, żadne z tych zdań nie jest zapisane w sposób ciągły; wszystkie one zostały między sobą przemieszane. W efekcie otrzymujemy nie tylko próbę oddania nieciągłego charakteru myśli, ale i zanurzamy się w coraz głębszą fikcję, zmyślenie – sugerowane dodatkowo przez spójniki rozpoczynające kluczowe zdania zapisane różnymi rodzajami majuskuły („QUAND BIEN MÊME”, „COMME SI”, „SI” – OC, I, s. 369, 376, 381) oraz przez czas „imparfait du subjonctif” użyty w trybie warunkowym („EXISTÂT-IL” – I, s. 383). Przypomnę, iż próba odzwierciedlenia rzeczywistości dzięki pismu okazała się porażką, ponieważ pismo miało w czasie jej trwania charakter w pełni tautologiczny, wskazywało nie na przedmioty, ale raczej na mechanizm własnego funkcjonowania. Typ wykorzystanej czcionki nie odnosi się już w ogóle do zewnętrznej rzeczywistości; jest wyłącznym atrybutem fikcji.

Można by powiedzieć, że w konsekwencji *Rzut kośćmi* to dzieło paradokslane i niemożliwe, w którym zapisane słowa oraz celowo pozostawione światła podają w wątpliwość tradycję logocentryczną¹⁹. Dzieje się tak, ponieważ Mallarmé, deprecjonując język mówiony, godzi się jednocześnie na bezwzględny prymat pisma. To nie żywe słowo znajduje się w centrum jego zainteresowania, choć poeta wydaje się skazany na korzystanie z graficznej reprezentacji tego słowa. Zapisane litery nie są jednak konwencjonalnymi odpowiednikami różnych dźwięków; ich zadaniem jest raczej próba ustrukturyzowania procesu myślenia. Logos, rozumiany jako żywe i słyszalne słowo, zawdzięczające swe istnienie dźwiękom płynącym od człowieka do człowieka, przestaje być zatem istotny. Oko zastępuje ucho, a wielowiekowy dorobek poezji lirycznej (będącej jednym ze składników tradycji oralnej) zostaje pogrzebany. Wraz z nim umiera też poeta, którego osoba była do tej pory gwarantem sensu w poezji. Pismo zastępuje poetę, obecność autora nie jest już niezbędna, by poezja mogła się wydarzać. Nie musi on występować przed publicznością, nie musi być. Mallarmé wspominał już o tym w liście do Edmonda Demana z 7 kwietnia 1891 roku: „Wers jest piękny jedynie w swym charakterze bezosobowym, to znaczy typograficznym” (*Correspondance*, s. 610). W *Kryzysie wiersza* także możemy przeczytać, iż „dzieło czyste pociąga za sobą zniknięcie wypowiedzi poety, który oddaje pierszeństwo słowom, pobudzonym zderzeniem swojej odmienności” (przeł. Ewa Dorota Żółkiewska, *Wybór poezji*, s. 83). W *Rzucie kośćmi* mamy zaś do czynienia z „Mistrzem” (*Rzut kośćmi*, s. 98), który w morskiej katastrofie traci życie, a jego dalsze losy opatrzone są tylko znakami zapytania (w wersji francuskiej pojawia się wówczas wspomniany wcześniej „imparfait du subjonctif” użyty w trybie warunkowym). Poezja nie jest zatem ekspresją duszy pisarza, nie ma związku ani z indywidualnie pojętym tłem biograficznym, ani z kontekstem historycznym. Jest, jak twierdzi Mallarmé, „bezosobowa”. Pismo, odtwarzając przypadkowość myślenia, nie oddaje więc procesu myślenia konkretnej osoby, jej prób racjonalizacji świata i codziennego doświadczenia. W konsekwencji, tracąc oparcie w figurze autora, skazane jest ono na przypadkowość i nieprzejrzystość. W ten sposób podkopane zostają dwa kolejne fundamenty tradycji logocentrycznej: obecność osoby (poety) wraz z towarzyszącym jej przekonaniem, iż dzięki mówieniu możliwe jest uporządkowanie (zracjonalizowanie) świata. A zatem raz jeszcze: „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku”, ponieważ „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie rzutu kośćmi”. Język ignoruje rzeczywistość, słowa grają między sobą w grę, której reguły są niejasne dla człowieka. Jego dramat polega zaś na tym, iż jest skazany zarówno na język, jak i na rzeczywistość. Stąd paradokslaność o s t a t e c z n e g o dzieła Mallarmégo czy też „ostatniego milczącego krzyku duszy nie-mej, a jednak obłąkanej słowami”²⁰ – jak Emilie Noulet nazywa *Rzut kośćmi*.

¹⁹ O twórczości Mallarmégo pozostającej w konflikcie z tradycją logocentryczną zob. m.in. Y. Deleuge *Mallarmé, le suspens*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1997, s. 29-32.

²⁰ E. Noulet *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Antoine, Bruxelles 1974, s. 300.

Nie mam jednak pewności, czy to faktycznie dzieło Mallarmégo jest paradoksalne i niemożliwe, czy raczej niemożliwa jest jego interpretacja, ponieważ poeta – zastanawiając się nad granicami języka – wyznaczył też chyba granice interpretacji. Bertrand Marchal słusznie twierdzi, iż „dwie przeciwstawne redukcje kierują lekturą *Rzutu kośćmi*: filozoficzna redukcja poematu do przypuszczalnie zawartej w nim treści, która ujęta została w tytułowym zdaniu, oraz redukcja formalistyczna lub muzyczna, dostrzegająca w poemacie tylko jego aspekt typograficzny” (OC, I, s. 1316)²¹. Reprezentatywnym przykładem pierwszej redukcji pozostaje książka Paula Audi *La Tentative de Mallarmé*, gdzie jasno sformułowana została teza mówiąca, iż *Rzut kośćmi* jest poetycką porażką, tekstem nieudanym i budzącym rozczarowanie, ale zawierającym jednocześnie głęboką refleksję filozoficzną²². Zdecydowanie odmienne stanowisko prezentuje Julia Kristeva, która w *Rzucie kośćmi* nie dostrzega żadnego komunikatu czy przekazu i interpretuje ten poemat jako „proces tworzenia bez końcowego produktu”²³. W przekonaniu Julii Kristevej jest to jedna z najbardziej udanych prób zapisania tworzącej się dopiero myśli i wyłaniającej się z niej podmiotu.

Konflikt interpretacji jest tu oczywisty i wynika – jak sądzę – z niemożliwej do odrzucenia chęci racjonalizacji. Wysiłki interpretatorów są bowiem związane z tradycją logocentryczną, którą Mallarmé w *Rzucie kośćmi* zakwestionował i odrzucił. Podobne wątpliwości miał chyba Michał Paweł Markowski, pisząc w przedmowie do polskiego wydania poematu: „Jeśli rzeczywiście – co wcale nie jest takie pewne – obrazem głównym *Rzutu kośćmi* jest katastrofa, to jest to przede wszystkim k a t a s t r o f a i n t e r p r e t a c j i” (*Rzut kośćmi*, s. 7). W zderzeniu z tym poematem czytelnik faktycznie okazuje się bez szans i uświadomić musi sobie przynajmniej kilka trudności, których nie pokona, jeśli zdecyduje się napisać interpretację. Po pierwsze, będzie musiał kluczyć pośród motywów i obrazów, sięgać po inne teksty i mówieniem o nich kamuflować brak kompetencji lub zdolności mówienia o tekście, który ma akurat przed oczami. Po drugie, interpretacja *Rzutu kośćmi* ograniczyć się może tylko do o p i s u tekstu lub – ewentualnie – jego parafrazy. O p i s z poznawczego punktu widzenia wydaje się jednak mało atrakcyjny (po co o p i s y w a ć, skoro można po prostu *zobaczyć?*). Parafraza zaś przekształcić się musi w o p o w i a d a n i e o treści, co w przypadku *Rzutu kośćmi* budzi uzasadnione zdziwienie. Po trzecie wreszcie, interpretator zakłada (chyba wbrew intuicjom Mallarmégo), iż możliwe jest użycie języka w dwojaki sposób. Metaforyczny (czyli nieścisły, obrazowy) – w cytacie, dosłowny (czyli precyzyjny, dyskursywny) – w tekście głównym. Wspomniany wcześniej „Mistrz” to zatem metafora, ale wykorzystane przeze mnie nazwisko „Mallarmé” to dosłowne użycie języka. Ale – mógłbym pytać dalej – co nazywam, sięgając po słowo „Mallarmé”? Nic – powinna

²¹ Na ten temat zob. też M. Murat *Le Coup de dés de Mallarmé*, s. 92-95.

²² Zob. P. Audi *La tentative de Mallarmé*, PUF, Paris 1997.

²³ J. Kristeva *Quelques problèmes...*, s. 216.

Śniedziewski *Rzut kośćmi* Mallarmégo – od oralnej metafory...

brzmieć odpowiedź. Albo: nazywam zespół własnych wyobrażeń i myśli. Metaforyczny żywioł języka zaczyna zatem dominować nade mną, czyniąc wszelką interpretację niemożliwą. Bo pisanie o *Rzucie kośćmi* może się skończyć tylko k a t a - s t r o f ą i n t e r p r e t a c j i, czyli milczeniem interpretatora.

Abstract

Piotr ŚNIEDZIEWSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Mallarmé's *A Throw of the Dice*: From an Oral Metaphor of Silence to a Written Metaphor of Whiteness

Un coup de dés [*A Throw of the Dice*], the last text on which Mallarmé happened to work before he died, can be approached as a literary testament comprising the most important elements of the French author's poetics. Above all, it presents a reflection on the role of silence in poetry. In *Un coup de dés*, the poet performs an anti-logocentric turn. He is primarily interested in the way(s) in which silence could be suggested by a white sheet of paper, margins, and typeface. A text created in this way is an attempt at showing the emerging thought – hence the lack of clear communication (poetry ceases to be discursive) and referentiality.