

UWAGI O STYLIZACJI W TEKSTACH MICHEL BUTORA

„Jestem użytkownikiem języka — powiada Michel Butor w wywiadzie, który drukuje André Helbo ¹ — żywo interesuję się wielością języków i kultur, i boleję nad własną, nieuniknioną, ignorancją. W dyskusji, którą toczą językoznawcy, występuję zawsze jako przedmiot badania. Ale to trochę tak, jak gdyby ameba badana przez biologa dorwała się nareszcie do głosu i mogła mu podpowiadać”. Butor ma więc pełną świadomość zarówno oryginalności własnych poczynań pisarskich, jak i znaczenia eksperymentowania z językiem.

Interesuje mnie tu pytanie, czy do poznania poszukiwań i doświadczeń, które pisarz przeprowadza z językiem jako materiałem i zarazem podmiotem swoich utworów, może być przydatne pojęcie stylizacji. W literaturze o nowej powieści francuskiej pojęcie to nie jest stosowane, wiadomo zresztą, że upodobała je sobie szczególnie polska teoria literatury, warto więc może spróbować je zastosować.

Pisze Maria Renata Mayenowa:

Pojęcie stylizacji [...] zakłada istnienie takiej struktury, która jest semiotyczna, znakowa z racji samego sposobu swego ustrukturowania. Zakłada, to znaczy, że ktoś, kto posługuje się stylizacją, myśli, przyjmuje, że istnieje jakaś struktura jednorodna, lub niejednorodna, z punktu widzenia wchodzących w nią elementarnych znaków, do której może się odwołać jako do całości znakowej ².

I dalej:

O stylizacji mówimy zatem wówczas, kiedy mamy do czynienia z tekstem, który jest tak zorganizowany, by być znakiem określonego, spetryfikowanego stylu. Jest to znak ikoniczny określonego stylu ³.

¹ M. HELBO, *Vers une littérature du signe*, Bruksela 1975, s. 10.

² M. R. MAYENOWA, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974, s. 361.

³ Tamże, s. 363.

I ostatni cytat:

Stylizacja wnosi informację drugiego stopnia, informację o organizacji znakowej. W tym przypomina cytat, który wnosi informację metajęzykową⁴.

Proponowana przez Aleksandra Wilkońa typologia stylizacji obejmuje jej cztery następujące typy: wystylizowanie formy, naśladowanie (w wypadku np. gwary), podrobienie czegoś i wreszcie „bliżej nie określone, świadome wprowadzenie jakichś elementów mowy i stylu”⁵. Zaznaczmy od razu, że w żadnym z tych rodzajów stylizacji nie zdają się mieścić interesujące nas utwory. Wilkoń zwraca jednak uwagę na opozycję: stylizacja literacka — stylizacja językowa. Pierwsza to wyraźne ukształtowanie utworu na podobieństwo określonych cech gatunkowych innego utworu. Druga może dotyczyć każdej odmiany języka, „pod warunkiem — podkreśla autor tego rozróżnienia — że w obrębie danej wypowiedzi tworzy ona wyraźnie «obcy», wyodrębniający się swoją przynależnością do innego systemu, innej epoki, innego kontekstu społecznego, kulturowego subkod językowy”⁶.

W latach 1962 i 1963 Michel Butor opublikował trzy interesujące książki, które nie mieszczą się gatunkowo w rozróżnianych przedtem rodzajach literackich: *Description de San Marco, 6810000 litres d'eau par seconde* i zwracające szczególnie uwagę *Mobile*, o podtytule: *Studium dla przedstawienia Stanów Zjednoczonych*. Opis katedry Świętego Marka w Wenecji i opis Niagary podejmują dialog z muzyką; pierwszą z tych książek zadedykował autor Igorowi Strawińskiemu. Krytyka podkreśla, iż temat wariacji muzycznych powraca uporczywie u pisarza, wypowiada się na ten temat także m. i. René Koering, jeden z kompozytorów, z którymi Butor współpracuje: „6810000 litrów wody na sekundę jest tekstem muzycznym przez sam sposób przedstawienia”. I dodaje zdanie, które chyba trafia w sedno: „Ale motywacje techniczne jakiegokolwiek utworu nie mogą być przeszczepione do innej techniki... Sądzę, że tekst staje się muzycznym od momentu, gdy „ouvre la porte du travail” (= od momentu — w bardzo wolnym tłumaczeniu — gdy staje się podstawą dalszej elaboracji, ale także: gdy zachęca do dalszej pracy)⁷ — a więc od momentu, gdy sam staje się poszukiwaniem i gdy wymaga trudu — udziału czytelnika.

Natomiast *Mobile* nosi dedykację: pamięci Jacksona Pollocka. W twórczości Pollocka przypominamy: malarza wykorzystującego technikę automatyzmu, *drip paintings*, współtwórcy amerykańskiej nowej abstrakcji typu *informel*, interesują nas dwa momenty: jego zafascynowanie przestrzenią (Pollock, jak wiadomo, rozkładał płótno na podłodze, wchodził na nie

⁴ Tamże, s. 364.

⁵ A. WILKOŃ, *O stylizacji językowej* (w:) „Ruch Literacki” 1974, s. 363.

⁶ Tamże, s. 364.

⁷ Butor, pod redakcją G. Gaillarda, Paryż 1974, Kolekcja 10 18, rozdz. X, *Butor et la musique*, s. 310.

i „pisał” np. lakierem wylewanym wprost z puszki, krzywe linie, plamy tworzące dynamiczne układy, krzywizny, które można odczytywać we wszystkich kierunkach) i równocześnie dążenie do opanowania przestrzeni i rozmiarów płótna (które zresztą swobodnie przycinał, już po zamalowaniu) i do wprowadzenia w nie porządku. Barbara Majewska⁸ pisze, że Pollock nie był kontestatorem, że nie malował na ślepo, że nie chciał burzyć — lecz przeciwnie, właśnie budować i formułować. Tworzył własne pismo na płótnie, złożone z „liter” — kropek, linii i różnych form, kulistych, roślinnych, zwierzęcych itp., i pisał nim obrazy „*dripping*”, później kompozycje totemiczne (figury-twory), później także czarnobiałe portrety. Ale na Butora — jak mi się zdaje — mogły oddziaływać zwłaszcza dośrodkowość kompozycji totemicznych i przestrzeganie praw strukturalnych obrazu, kompozycja oparta na ruchu i zarazem na koncepcji otwarcia i nieskończoności. „Obrazy Pollocka tworzą nową, czysto «optyczną» przestrzeń, nową całościową strukturę obrazu” — stwierdzają Adam Kotula i Piotr Krakowski⁹. Ale, pisze Jean Roudaut¹⁰, „zadedykowanie książki pamięci Jacksona Pollocka nie powinno wywoływać w nas myśli o malarstwie gestu, o akceptacji przypadku, który odrzuca całą twórczość Butora..., lecz o wysiłku malarza amerykańskiego, by nadać kształt przypadkowym i nieistniejącym wymiarom płótna”. O *Description de San Marco* ten sam krytyk pisał, iż „rozmieszczenie piktoralne wyrazów na stronie sprawia w pierwszej chwili, że lektura jest niemożliwa; nie spełnia się nasze pragnienie, by zanurzyć się w zdaniu, zatracić się w jego konturach, pozwolić autorowi myśleć za nas. Nakładają się na siebie dwa kierunki: stronnicy na której wszystko dane jest w rozmaitości i nieciągłości, i trwania naszej lektury, w której trakcie przebudowujemy jej fragmenty”¹¹. Według André Helbo, celem autora *Mobile* jest właśnie zorganizować jednostki językowe w nieporządek odbijający specyfikę estetyczną, zachęcić do wielokrotnej lektury, aby uchwycić między słowem i światem to, co stanowi istotę sztuki: wątplenie¹².

Mówiąc o odsyłaniu utworu Butora do stylu sztuki Pollocka ma się na myśli zjawisko, które częściowo tylko mieści się w definicji pojęcia stylizacja. „Kompozycji (malarstwa typu *informel*) nie określają żadne wyraźnie zaznaczone formy, natomiast o jej wartości i sile świadczy sam użyty materiał, jego materialność”¹³. W definicji stylizacji proponowanej przez Mayenową była mowa o odwoływaniu się jako do całości znakowej do jakiejś struktury, jednorodnej, lub niejednorodnej. Właśnie — Butor odwołuje się do muzyki i malarstwa takich, których właściwością jest niejednorodność struktury.

⁸ B. MAJEWSKA, *Sztuka inna, sztuka ta sama*, Warszawa 1974, s. 100.

⁹ A. KOTULA, P. KRAKOWSKI, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 202.

¹⁰ J. ROUDAUT, *Michel Butor ou le livre futur*, Paryż 1964, s. 35—36.

¹¹ Tamże, s. 37.

¹² A. HELBO, l. c., s. 39.

¹³ A. KOTULA, P. KRAKOWSKI, l. c., s. 238.

Oznaczmy symbolem K_1 kod malarski Pollocka: *dripping* i zarazem pracę nad kompozycją obrazu, która ma przestrzegać praw strukturalnych i być zarazem otwartą. Symbol K_2 niech oznacza kod dzieła sztuki słownej jakim jest *Mobile* Michel Butora. Aby odczytanie *Mobile* jako stylizacji było wiarogodne, należy założyć istnienie przewodzącego w obu kierunkach kanału między K_1 i K_2 . Na świadomość pisarza oddziałuje K_1 . Czytelnik, by odczytać K_2 , musi mieć świadomość związku z K_1 .

Według G. G. Grangera¹⁴, styl to indywidualne rozwiązanie trudności (koncepcja stylu jako *elaboratio*, a nie jako odchylenie), które pisarz napotyka w procesie strukturacji, to zarazem negowanie struktur już istniejących. Przejście od formy amorficznej do ustrukturuwanej — powiada on — nie jest nigdy rezultatem narzucenia jakiejś gotowej formy z zewnątrz. Strukturacja polega na pracy, koniecznej by ustanowić i ożywić związki między formą i treścią. To oczywiście dotyczy i pozycji autora, kanału K_2 — K_1 , i pozycji czytelnika. Trzeba założyć, że czytelnik ma świadomość istnienia dwu kodów, że więc apel o odczytanie książki, o budowanie *Mobile*, jest zaadresowany do niego.

Tytuł *Mobile* podkreśla zresztą nie tylko założoną przez autora grę różnorodnych elementów, ale także — jak u Caldera, grę zależną od zjawisk zewnętrznych w stosunku do utworu — u Caldera zjawisk naturalnych wiatru, ciepła, głosu wywołującego drgania, — u pisarza, właśnie od czytelnika i jego sposobu lektury. „Można pomyśleć o ruchomości wyższego rzędu — wyznaje Butor¹⁵ — równie precyzyjnej i określonej, gdy czytelnik staje się odpowiedzialny za to, co dzieje się w mikrokosmosie utworu, odbiciu naszej ludzkiej doli, często zresztą bez własnej wiedzy [...] jak bywa w rzeczywistości, gdy każdy z jego kroków, każdy z jego wyborów, odbiera i nadaje znaczenie i uświadamia mu własną swobodę”. Posłużenie się tytułem *Mobile* odsyła do jeszcze jednego kodu, kodu rzeźby Caldera (jako gatunku, bo rzeźba pod tym tytułem powstała dopiero w roku 1963, w rok po ukazaniu się utworu Butora), w której ważny jest element ruchu, poddanego prawom przyrody. W książce przetransponowane to zostało na stałe kwestionowanie relacji między *signifiant* i *signifié*, między elementem znaczącym i elementem znaczoną, kwestionowanie służebne wobec wrażenia ruchu (spiralnego, jak go nazywa Helbo¹⁶). A więc Pollock i Calder, kod nr 1 to w rezultacie wzorzec artystyczny, a tym samym także „język” sztuk plastycznych. Kod nr 2 wykorzystuje pewne elementy tego wzorca, ale oczywiście przekłada je na język sztuki słowa, język naturalny. Stąd ewentualna stylizacja o jakiej można by mówić w *Mobile* nie mieści się w żadnej z szufladek przygotowanych w artykule A. Wilkonia. Nie jest to stylizacja rekonstrukcyjna „wiernie odwzorowująca dany język, zbliżona do autentyku, prezentująca wszystkie te same działy

¹⁴ G. G. GRANGER, *Essai d'une philosophie du style*, Paryż 1968.

¹⁵ M. BUTOR, *Essais sur le roman*, Paryż 1964, s. 124.

¹⁶ A. HELBO, l. c., s. 53.

języka, które tworzą wyróżniki stylistyczne” K₁. Podobnie, nie jest to stylizacja częściowa, zwana tam wybiórczą. Nie można też mówić o stylizacji deformującej, która „przetwarza dany wzorzec, operując jego elementami w sposób niezgodny z rzeczywistym stanem rzeczy”. I wreszcie stylizacja *Mobile* nie jest zastępcza, tzn. taka, która „rzekomo dotyczy określonego wzorca, a która podstawia w jego miejsce podobny, w istocie odrębny kod językowy” (co Wilkoń ilustrował np. użyciem gwary podhalańskiej dla celów archaizacji w *Krzyżakach*)¹⁷. Choć ten ostatni typ, stylizacja zastępcza, jest może najbliższy istocie rzeczy, słuszniej niż o „zastępczej” można by mówić, gdyby to cokolwiek znaczyło, o stylizacji twórczej. Deformowanie, czy zastępowanie, oznacza za każdym razem imitację. *Mobile* nie podrabia niczego, nie jest epigońskie w stosunku do rzeźby czy malarstwa, jak opis San Marco nie jest epigoński w stosunku do muzyki Strawińskiego. Dwa (czy ewentualnie nawet więcej) kody w *Mobile* wprowadzone są w układ gry, gry która służy generowaniu wielości znaczeń. Łotman, mówiąc o wyodrębnianiu tekstu literackiego¹⁸, porównuje go do wyrazu i zdania, które mają wyraźne granice. Tekst też stanowi całość jak wyraz, bo jak on jest znakiem, który posiada swoje znaczenie. Być powieścią, być artykułem w prasie — to jest znaczenie tekstu, które realizuje określoną funkcję kulturową. U Butora, i w ogóle w nowej powieści, następuje próba nie tyle zatarcia granic tekstu, bo to fizycznie chyba niemożliwe, ile posłużenia się fragmentami różnych tekstów jako cegiełkami do budowy nowego tekstu, który jest z zasady tekstem otwartym i w którym poszczególne fragmenty układają się nieustannie w nowe układy. Można by może mówić o stylizacji polifonicznej, czy kontrapunktowej, gdyby nie stała temu na przeszkodzie linearność języka. Ale właśnie wszystkie trzy *collage*, wymienione książki Butora, podejmują twórczą grę z zasadą linearności.

Pozostaje nam ukazać kilka zasad, na których opiera się konstrukcja *Mobile*.

Pierwszym sposobem przekazywania informacji jest stronica, biała kartka, zabudowywana w wielorakie sposoby. Strona jest obrazem, wypełnionym częściowo elementami pikturalnymi. W kategoriach opisu gramatycznego są to: imiona własne, to jest nazwy stanów i miejscowości, pisane wersalikami. Są to następnie zdania nominalne, drukowane antykwą, stanowiące rodzaj komentarza. Są to wreszcie — pisane kursywą — cytaty: z przewodnika, prasy, reklam, dzieł historycznych — i tu zasada, iż jednostką składniową tekstu literackiego jest zdanie, które zaczyna się od wielkiej litery i kończy kropką, bywa łamana stosunkowo rzadko, ale też te zdania-cytaty funkcjonują na zasadzie cegiełek-fragmentów tekstu. Nazwy własne, zdania bez czasownika i cytaty układają się w kompozycje poziome i pionowe, często

¹⁷ A. WILKOŃ, l. c., s. 365.

¹⁸ J. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paryż 1973, s. 92.

także biegnące po przekątnej, stają się więc elementami znaczącymi, *signifiants*, znaku, którym jest strona. Strona znaczy, w kategoriach wizualnych, poprzez grę *signifiants*: wspomnianych nazw, zdań i cytatów współgrających z przestrzenią, białymi fragmentami stronicy. Teoretycznie, jak w *Błękitnych masztach* Pollocka, można by odwrócić stronę, spojrzeć na nią ukośnie, z góry, z boku itp. i strona *Mobile* pozostanie „znacząca” dzięki związkowi, między białą przestrzenią i czarnymi literami, różnymi formami czcionki różnorodnymi liniami tworzącymi się na skutek zestawienia jednostek tekstu o różnych długościach.

Na tym poziomie można mówić o elementarnej stylizacji malarskiej, znanej od dawna poezji francuskiej i nie tylko francuskiej, przy czym, o ile wiem, w powieści francuskiej zastosował ją pierwszy właśnie Michel Butor budując synne, nawet stukrotnie złożone zdania dzielone często na paragrafy, w *Przemianie* i w *Odmianach czasu* (tak były przetłumaczone tytuły *La Modification* i *L'Emploi du temps*).

Pozornie ruchomymi klockami są również w *Mobile* rozdziały, 50 różnej długości rozdziałów, w których, w porządku alfabetycznym, przedstawione zostały amerykańskie stany. Można by może — metaforycznie — kontynuując porównanie sztuki Butora z Pollockiem, Calderem, *collage'ami*, traktować różnorodność czcionek i gospodarowanie stronicą jako „literary”, graficzne najmniejsze jednostki dystynktywne. Wtedy rozdziały byłyby może „zdaniami”, zestawianymi pozornie bez porządku bo alfabetycznie, ale przecież wszelkie zestawienie zdań służy generowaniu sensów przez wytwarzanie się między nimi zależności na osi syntagmatycznej. Ale wtedy „wyrzami” byłyby, jako części składowe rozdziałów, nie stronicy, które funkcjonują przede wszystkim wizualnie, lecz wspomniane już nazwy, zdania i cytaty, oraz wersaliki, antykwa i kursywa, które na pierwszym poziomie lektury funkcjonowały jako elementy piktoralne, na drugim poziomie lektury wchodzi w rozmaite zależności także i poprzez stronę znaczoną, *signifié*.

Powróćmy do rozdziałów. Przy założeniu, że zwiedzenie każdego ze stanów trwa godzinę, zastąpieniu realnych relacji przestrzennych przez sieć zależności przestrzennych wytwarzanych przez układ alfabetyczny, towarzyszy wytwarzanie się także nowych zależności czasowych. Ponieważ równocześnie Butor wprawia w ruch grę opozycji typu wizualnego, kontrastując czcionki, i równocześnie posługując się słownictwem, które wyraża kolory, 50 godzin „czasu” książkowego to także walka ciemności i dnia, przy czym pisarz posługuje się dość banalną symboliką. „Nuit noire” — czarna noc trwa w Alabamie, i na Alasce, w Arizonie i w Arkansas — ale tu już noc jest mniej czarna, i w Kalifornii, gdzie znowu jest czarna noc, bo obowiązuje tam czas znad Pacyfiku. W następnych stanach jest już jasno, i zamiast od „nuit noire” pisanej antykwą, w środku strony, rozdział zaczyna się od oddanej wersalikami autonomicznej linijki „Bienvenue en Caroline du Nord” — pozdrowienie w północnej Karolinie. To co ciemne jest nacechowane negatywnie — „*effroyable*”, „*abomi-*

noble”, „*sinistre*”, podczas gdy stany odwiedzane w dzień są gościnne, witają pozdrowieniem, są też opisywane szczegółowiej: za dnia widać reklamy, znaki, morze, Freedomland itd. Była już mowa o tym, iż 50 godzin czasu *Mobile* stanowi 50 osobnych „zdań”. Butor, kwestionuje jak wiadomo zależności przestrzenne, podważa też układ czasowy. Ciągłość formalna tekstu redukuje ciągłość czasowo-przestrzenną rzeczywistości Stanów Zjednoczonych. Każdy stan staje się odrębnym znakiem wieloznacznym, ponieważ opozycja noc — dzień tylko pozornie służy wprowadzeniu jakiegoś porządku. W Ameryce istnieją, jak wiadomo, cztery układy czasowe. Stąd gdy w Newadzie jest jeszcze „*nuit noire*”, w sąsiednim (w książce) New Hampshire już biegnie wersalikami pozdrowienie, bo jest tam „*grand jour depuis long-temps*” (od dawna jasno). Czas stoi jakby w miejscu w Teksasie i w Utah, które witają, a potem cofa się; jest jedenasta wieczorem w Wirginii zachodniej, i zaraz potem dziewiąta w stanie Washington.

Ale najważniejszą chyba zasadą organizacji *Mobile* jest powtarzanie — jedna z podstawowych operacji funkcjonujących w gramatyce tekstu. Powtarzanie, z płaszczyzny syntagmatycznej przenosi się na oś paradygmatyczną tekstu, stanowiąc w nowej powieści rodzaj maszyny do produkowania tekstu. Powtórzenia u Butora są rzadko identyczne. Mają charakter ikoniczny, stąd i tu można dopatrywać się fascynacji malarsko-muzycznych pisarza. Warianty w powtórzeniach wprowadzają nowe relacje znaczeniowe, np. opis zimy: *l'hiver, le vent glacé, soulevant la neige glacée, sur la terre glacée* (s. 30) — ale gdzie indziej: *l'hiver, lacs gélés, vent gélé, soleil gélé* (s. 32).

Zasada repetycji wymagałaby szerszego omówienia. Powtarzanie to nie tylko wyliczanki, np. uniformizujące obraz Ameryki powtarzanie opisów koloru czy smaku lodów, wyglądu samochodów itp. — ale przede wszystkim repetycje z wariacjami i słynne *mise en abyme*, odbicie w lustrze, np. *quilt* w muzeum w Vermont, który jest pomniejszonym odbiciem Stanów.

Jeśli więc można mówić o stylizacji u Butora, jest to jej nowy, nie mający jeszcze własnej nazwy rodzaj. Jest to zawsze twórcze przetworzenie. Butor nie odwołuje się do jednego układu, np. tylko do Caldera, lecz właściwie do całej nowej sztuki, do utworów muzycznych, malarskich, także własnych (autostylizacja), które mają strukturę niejednorodną i z których czerpie nie konkretne wzory czy elementy, lecz raczej zasady twórcze: tworzenie nieustannych nowych informacji przez wieloraką mnogą grę znaków, które są otwarte na trudną do określenia ilość kombinacji. Skoro nie ma jednego wzorca, na który dałoby się wskazać, stylizacja nie jest ukierunkowana: w *Mobile* występują różne rejestry językowe (język reklamy, cytatów, „narracji”), i to nie dialog czy narracja zostały jakoś ustylizowane, lecz użycie niejednorodnego materiału słownego, gra różnorodnych elementów w tekście literackim wydaje się być próbą przetransponowania na język naturalny wielorakości relacji, która stanowi właściwość strukturalną tego typu malarstwa i muzyki, które szczególnie zdają się interesować pisarza.