

Odczyn Wassermana¹

W naszych czasach demokratyzmu i techniki pojęcia powołania i talentu stają się szkodliwymi przesadami. *Laisser faire, laisser aller*² przenika również w dziedzinę produkcji artystycznej. W błogosławionych czasach systemu chałupniczo-cechowego swoistość ludzkich zdolności była jeszcze tą żywą prawdą, której głosu słuchał nie tylko wytwórca, ale którym kierował się również użytkownik w swoich wymaganiach. Do tej zamierzchłej dawności należy również zaliczyć i takie dziś pozbawione sensu wyrażenia jak talent, *feu sacré*³ itp.

Własność ziemi przestaje być przywilejem stanowym. Wolny wybór zawodu wcześniej jeszcze wraz z mieszczaństwem zjawia się na scenie, a to jego rola bohatera.

Ale jeśli rzemiosło, które wywodząc się niegdyś z liryki zamysłu podsyconego intymnością indywidualnie i czule dobranego sposobu, było pokrewne sztuce, a takie rzemiosło pomiędzy Meisterwerkiem⁴ a Meistersangiem⁵ zginęło, to czy nie jest czymś naturalnym, że i na samą twórczość czekała jej odrębna epoka Jerzych⁶?

¹ W terminologii medycznej badanie krwi na obecność bakterii wywołującej kiłę.

² *Laisser faire, laisser aller* – fr. pozwól czynić, pozwól przechodzić. Idea określana jako leseferyzm głosząca społeczno-ekonomiczną wolność jednostki; pogląd ten najpełniej rozwinął się w XIX wieku w Anglii.

³ *Feu sacré* – fr. święty ogień.

⁴ *Meisterwerk* – niem. Arcydzieło.

⁵ *Meistersang* – niem. dzieła reprezentujące szkoły poetyckie; posiadające określoną tematykę i rytmikę.

⁶ Tu: rodzaj ciągłości, niezmienności; nawiązanie do okresu rewolucji przemysłowej w Anglii przełomu XVIII/XIX za czasów panowania dynastii Hanowerskiej (Jerzy I–IV). Tak też interpretują to miejsce wydawcy *Połnogo sobranija soczinienij* Pasternaka (2004). Ryszard Przybylski („Poezja” 1968, nr 2) w komentarzach do swojego przekładu *Odczynu Wassermana*

Jak zawsze hasło do tego przyszło z ulicy. Czytelnik nie potrzebuje kontaktów z twórcą *Dei gratia*⁷, podobnie jak nie interesuje go pytanie, czy deseń jego sukna wymyślił wytwórca z Lancasteru, czy też został on bezimiennie podrzucony przez maszynę. Demokratyzację zapotrzebowania z zachwytem zauważono z wszelakich mansard i facjat, a obecnie z magazynów spółdzielczych, gdzie niepotrzebnie zachowuje się terminologię, która zatraciła wszelaki sens⁸.

Odrzucono owe wątpliwości co do osobistego powołania, które do tej pory nimbem męczeństwa zdobiły pierwszą lepszą historię talentu. Nie dlatego, żeby były one rozsypane dzięki nagłemu szczęściu po wszystkich stopniach uświęcającej pracy, ale raczej właśnie dlatego, że owe wątplenia znalazły ciekawe dla siebie potwierdzenie. Niejawny manifest tłumu użytkowników o obaleniu geniuszu i o likwidacji ostatnich różnic hierarchicznych stał się wyrazem uznania dla proletariatu ducha i jego praw do pracy twórczej.

Klient-czytelnik stał się panem nowego rodzaju przemysłu. W takiej sytuacji nieudolność stała się jedynie określoną formą talentu. Uchroniło to posiadacza przed samowolą mistrza-właściciela.

Czytelnik jest teraz nie do poznania. Albo bez wyboru przyjmuje wszystko, co wypuszcza dla niego przemysł w ostatnich czasach, albo też równie obojętnie odrzuca wszystkie nowości rynku, kierując się ślepym brakiem zaufania wciąż do tej samej, nie dość wypróbowanej daty. Data i jeszcze raz data – to właśnie przyciąga go, albo odpycha.

Ale nie ma takiego czytelnika, który potrafiłby odróżnić poetę od samozwańca, nie ma bowiem czytelnika, który by oczekiwał i potrzebował poety. Istnieje czytelnik postępowy i zacofany, i to wszystko. Nawyk – to dobry geniusz tego ostatniego, brak nawyku – to opium tego pierwszego.

Nauki osiągnęły wysoki stopień specjalizacji.

Bywają przedmioty, które wahają się w swojej podległości pomiędzy jedną a drugą.

sądził, że chodzi tu o „epokę Georgów” – od nazwiska niemieckiego poety Stefana George, którego twórczość Pasternak uważał za pozbawioną emocji literaturę mieszczańską.

⁷ *Dei gratia* – łac. z Bożej łaski.

⁸ Aluzja do nieistniejącej już wówczas grupy „Mezozin Poezji” (Facjata Poezji), do której należał między innymi Wadim Szerszeniewicz, który w tym czasie przeszedł do grupy Hylaea, skupiającej kubofuturystów, należeli do niej między innymi: Kruczonych, Chlebnikow, Włodzimiera i Mikołaj Burlukowie (przyp. na podstawie publikacji R. Przybylskiego, patrz przyp. 6).

Takie są niektóre reprezentujące mikrobiotykę gatunki zwierzęco-roślinne, przez jedną naukę oddane drugiej do badania.

W takich wypadkach jedynym określeniem przez pierwszą staje się zaprzeczenie przynależności danego gatunku do jej przedmiotu.

Częstokroć metodyczne motywy takiej odmowy stają się tymi elementami, z których sąsiednia nauka tworzy formułę uznania przedmiotu za swój własny.

Ujawnia się w tym medialna konstrukcja metod, wzajemna poręka wspólnoty świadomości naukowej.

Na pozór wytwory sztuki mogą podlegać badaniom zgodnie z każdą teorią, ale dla estetyki nie stanowią one bynajmniej przedmiotu zainteresowania.

Punktem wyjścia futuryzmu jest w zasadzie to, że egzemplarze fałszywie do niego zaliczane należą do kompetencji dyscyplin socjalno-ekonomicznych.

Prawdziwy futuryzm istnieje. Wymieńmy choćby Chlebnikowa⁹, z pewnymi zastrzeżeniami Majakowskiego¹⁰, poniekąd tylko – Bolszakowowa¹¹ i poetów z grupy „Herolda Petersburskiego”¹².

Istnieje prawdziwy futuryzm. Już tego jednego wystarczyłoby, aby konkretnie oczekiwać również futuryzmu fałszywego. Rzeczywistość wyprzedza nasze domysły. Wśród swoich skarbów ma ona dla nas również teoretycznie przewidzianą przez nas odmianę.

Przywykliśmy, dzięki Bogu, że sam konsument poprzez elastyczne środowisko bezosobowego przedsiębiorcy wytwarza sam wszystkie żądane przezeń wytwory tekstylnego i nietekstylnego przemysłu. Przemysł nietekstylny wzbogaciła nowa odmiana. Czytelnik za pośrednictwem obojętnego dlań poety stał się wytwórcą. Takie przewroty odbywają [się] siłą rzeczy. Skutki ich są złożone i wzajem na siebie oddziałują. Konsument nie orientuje się już w wartości wytworu, ponieważ przyczyną jego braków jest panowanie prostackiego konsumenta i jego wykonawcy w przemyśle. Zadowala go jedynie prawdopodobna obecność cech, do których przywykł, ale cechy te w najlepszym przypadku są drugorzędne i niepełne, a przy tym są to cechy konsumpcyjne, a nie

⁹ Wielimir Chlebnikow (1885–1922) – ros. poeta i prozaik, wspólnie z Władimirem Majakowskim i Aleksiejem Kruczonychem stworzył manifest rosyjskiego futuryzmu *Policzek smakowi powszechnemu*.

¹⁰ Władimir Majakowski (1893–1930) – ros. poeta i dramaturg.

¹¹ Konstanty Bolszakow (1895–1938) – ros. poeta i prozaik. Początkowo należał do grupy „Mezozin Poezji”, później przeszedł do grupy „Centryfuga”, do której należał Pasternak.

¹² „Herold Petersburski” („Pietierburskij głaszataj”) – istniejące w latach 1912–1914 wydawnictwo i czasopismo egofuturystów.

produkcyjne. Równolegle z tym wytwórczość emancypuje się i każdy sam musi sobie wybrać zawód i rzemiosło wedle własnego widzimisię. Tak samo i tutaj czytelnik wyzwala dotąd nieprzekraczalną granicę, dając każdemu, kto chce, patent na wytwarzanie, jakich chce, katrenów (czterowierszy).

Podobnie jak kiedyś na miejsce przepisów cechowych i cechowego sumienia chałupnika przyszedł ubogi w swojej ignorancji program niewymagającej klienteli i stał się podstawą kodeksu przedsiębiorców, tak samo i teraz spotykamy się z pierwszym jaskrawym przykładem tego, jak psychologia konsumpcyjna kreśli swoje nowe zasady sympatycznym atramentem na neutralnej powierzchni obojętnego dla niej pośrednika. Kodeks przepisów o wierszu dla czytelnika.

Taki właśnie pouczający dla ekonomistów przykład stanowi dla nas Wadim Szerszeniewicz¹³, ofiara prawnej dostępności pisanego wiersza jako rzemiosła wyzwolonego.

W ostatnich jego wyrobach całkowicie brak tego wszystkiego, czego nawet nie podejrzewają niewtajemniczeni, i odwrotnie, obfitują one w to wszystko, w czym publiczność zawsze upatrywała gatunkową cechę poezji¹⁴. Ta zgodność jest na tyle zupełna, że zmuszeni jesteśmy świadomość wytwórcy zrównać ze świadomością konsumenta, a takie zrównanie stanowi formułę nieprodukcyjnej świadomości pośrednika.

Podmiot liryczny, nazywajcie go jak chcecie – to przede wszystkim czynnik integrujący. Elementy, które podlegają takiej integracji, albo też lepiej, jedynie z niej biorą życie, są w porównaniu z nią zupełnie nieistotne.

Konsekwentny prozaizm Szerszeniewiczowskich strof (mówimy tu o wierszach zamieszczonych w czasopiśmie „futurystów”) nie wywodzi się bynajmniej z tego balastu codzienności, którym poeta obciąża swój aparat metaforyczny. Powtarzamy, są to wszystko jedynie poszczególne elementy i odmawiamy im jakiegokolwiek samodzielnego znaczenia. Mogłyby one jako takie modulacyjnie wpływać na ogólną konstrukcję wiersza, gdyby fermentem ich ruchu była całość liryczna. Wystarczy na przykład wskazać na Majakowskiego, u którego z punktu widzenia mieszczaństwa kakomorfia¹⁵ obrazów usprawiedliwiona jest biegiem myśli lirycznej. Tematyzmowi innymi słowy *quantité imaginaire*¹⁶ w wierszach Szerszeniewicza brak. To właśnie jest akurat ten element, którego kupujący

¹³ Wadim Szerszeniewicz (1893–1942) – ros. pisarz i poeta, reprezentant egofuturyzmu i imażynizmu, założyciel grupy poetyckiej „Mezonin Poezji”. Debiutował w 1911 roku tomem poezji *Wiesniennije protalinki*.

¹⁴ Według Ryszarda Przybylskiego chodzi o urbanistyczne wiersze Szerszeniewicza, opublikowane w czasopiśmie „Pierwyj żurnal ruskich futuristow” (1914, nr 1/2).

¹⁵ Kakomorfia – deformacja kształtu.

¹⁶ *Quantité imaginaire* – fr. urojona ilość.

nie potrafi określić i dlatego nie może on się stać warunkiem zapotrzebowania czy też zbytu. Ten czynnik jest w ogóle powyżej możliwości rozumienia naszego *industriality* i pozostawmy bardziej szczęśliwym jego sąsiadom, poetom Majakowskiemu i Bolszakowowi wyjaśnienie swemu partnerowi, że za temat nie należy bynajmniej uważać ani idei przewodniej, ani też wątku literackiego, ale właśnie to, co zmusza Bolszakowowa do łamania gramatyki w takich na przykład wierszach:

Zaimprovizować w uśmiechać się sztuka...

By spojrzenia były, prześlizgując się kolanach, o nie, nie bliskie...¹⁷

Albo też

Dlatego że kręcić się zewrzeć powieki...

Dlatego że kręcić się sercu się marzy...¹⁸

Ta cecha, stanowiąca jedyny walor odrębności Bolszakowowa, to liryczna osnowa jego utworów, ów integral nieskończonej funkcji, poza którą końcową metaforę spotkałby los konstant również Szerszeniewiczowskich metafor. Mówiąc popularnie, gdyby w niektórych wierszach Bolszakowowa nie było takiego żywiołu, wobec którego Szerszeniewicz jako krytyk przejawia zadziwiającą głuchotę¹⁹, kolekcja jego porównań stanowiłaby częścią symulację rozchwianej uwagi i nic więcej. I bez trudu znaleźlibyśmy ekonomicznych winowajców takiego rozchwiania.

Z pojęciem poezji w wyobrażeniu mieszczucha wiązała się zawsze figuralna obrazowość. I ponieważ historycznym miejscem analizowanych strof – jest historia zapotrzebowania, więc znowu nie powinna nas dziwić ta połowiczna nowość, z jaką futurizm „ponad wszelką potrzebę wypełnia figuratywne gniazda wiersza, absolutnie nie zahaczając o inne, jedynie rzeczowe, ale nieznanie publiczności elementy tematyczne.

Jednakże nawet układ metafory Szerszeniewiczowskiej jest taki, że nie wydaje się ona wewnętrzną potrzebą poety, ale narzucona przez sugestię zewnętrznych warunków użytkowania.

Jeśli chcielibyśmy metaforę porównać z tym powycinanym zamkiem, od którego klucz przechowuje sam poeta, i to w najgorszym razie zamkiem, przez którego szczelinę można chyba tylko podpatrzeć udręczoną w stancy

¹⁷ W. Bolszakow, *Poswiaszczanie* z tomu *Sierdce w pierzatkie*, Moskwa 1913.

¹⁸ Tenże, *Immortel* z tegoż tomu.

¹⁹ Ryszard Przybylski ustalił, że Pasternak ma na myśli recenzję Szerszeniewicza z tomu *Sierdce w pierzatkie*, opublikowaną w czasopiśmie „Pierwyj żurnal russkich futuristow”.