

Wacław Rapak

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-1441-8187

wacław.rapak@uj.edu.pl

Henri Michaux (1899–1984) — „przygoda prawdziwego życia”

Henri Michaux (1899–1984): A “real life adventure”

Abstrakt

Poniższy artykuł stanowi próbę lapidarnego przedstawienia kilku zasadniczych motywów, pojęć, metafor składających się na poetyckie i artystyczne dzieło Henriego Michaux. Zaproponowane ujęcie przyjmuje właśnie metaforę „przygody prawdziwego życia” za przyjętą przez samego Michaux zasadę pierwszą tak życia, jak i tworzenia, gdzie między jednym a drugim istnieje ścisła egzystencjalna więź.

Słowa kluczowe:

twórczość, poezja, sztuki plastyczne, pasáže

Abstract

This article is an attempt at a concise presentation of the key motifs, concepts and metaphors that define the poetic and artistic work of Henri Michaux. The proposed approach regards the metaphor of a “real life adventure” as the first principle of both life and creation, which are—as Michaux himself believed—inextricably and existentially bound.

Keywords:

creativity, poetry, visual arts, passages

*Piszę po to, aby przebiec siebie samego.
Malować, komponować, pisać:
przebiegać siebie samego.
Na tym polega przygoda prawdziwego życia.*

H. Michaux, „Observations”, *Passages*

Passages, jedno ze słów kluczy tej twórczości, to na najogólniejszym jej poziomie wspomniane w motcie przejścia między malowaniem, komponowaniem i pisanem, przejścia uznane przez Henriego Michaux za „przygodę prawdziwego życia” / «aventure d'être en vie». Owe pasaże — trochę na wzór *Pasaży* Waltera Benjamina, trochę na wzór *Paryskich pasaży* Krzysztofa Rutkowskiego — stanowią zasadę życiowego doświadczenia poety i malarza. Narzędziem, jakie stosuję w mojej interpretacyjnej i analitycznej refleksji nad dziełem HM, jest *Poetyka doświadczenia* sformułowana przez Ryszarda Nycza w jego znanym studium.

Rozwijając zaproponowaną przez siebie ideę poetyki doświadczenia, która wydaje się w wielu miejscach i w wielu aspektach zadziwiająco mocno współbrzmieć z zasadą pierwszą twórczości Michaux, z jego poetyką czy raczej, jak sugeruję od początku, z jego pojetyką, wspomniany przed chwilą Ryszard Nycz pisze o konieczności „(...) reinterpretacji kategorii bezpośredniości, sposobu powiązania tego, co zmysłowo-cielesne, z tym, co myślowo-dyskursywne, a także — może nawet przede wszystkim — poszukiwanie niedualistycznego sposobu odnoszenia się języka do rzeczywistości”¹. Natura tak ujętego doświadczenia pozostaje bliska *Erlebnis*, doświadczeniu-przeżyciu, istotnej kategorii w filozofii Wilhelma Diltheya. „Odnoszenie się języka do rzeczywistości”, ich ko-implikacja, która przyjmuje postać „niedualistyczną”, wymaga w przypadku Michaux, twórcy wpisującego się i wpisanego przeze mnie w „poetykę doświadczenia”, rozszerzenia sposobów artykulacji tego typu wewnętrznego doświadczenia na inne „języki” i na inne typy tekstów, które, co bardzo ważne, umykają swoistościom nie tylko szeroko rozumianej literatury, lecz także kanonicznie definiowanej twórczości artystycznej. Moim rozważaniom przyświeca przekonanie, iż — podobnie jak wielu nowoczesnych twórców — Michaux, twórca osobny, malując, komponując, pisząc, wyznacza własne terytoria.

Myślę tu jednocześnie o szeroko ujętej twórczości poetyckiej, twórczości malarskiej, szerzej, plastycznej, również o „muzycznych” działaniach autora „Plasterków wiedzy”. Odniesione do Michaux, to, co „zmysłowo-cielesne”, w powiązaniu „z tym, co myślowo-dyskursywne”, otwiera pole do

¹ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2012, s. 140.

daleko idących uogólnień, na jakie mogą sobie pozwolić wybitni znawcy tej twórczości. Za takiego uznają Roberta Bréchona, który w rozważanej kwestii uciekł się do ogólnej formuły, w ramach której współlistnieją:

(...) wyobraźnia cielesna, przestrzenne przedstawienie zjawisk psychicznych; oryginalne zastosowanie metafory, symbolu, nawet alegorii, wszelkiego typu figur dla opisu życia duchowego; stworzenie języka poetyckiego, który radzi sobie ze sprzecznościami między logiką klasycznego dyskursu i automatycznym pisanem części współczesnych, świadomy siebie język, nad którym nie do końca da się jednak zapanować².

Przyjąłem, iż cała twórczość Michaux, poezja, szerzej literatura, malarstwo, próby, jakie podejmował poczynając od lat dwudziestych XX wieku, potem, w latach późniejszych muzyka i film, również, co niezwykle istotne eksperymenty z narkotykami, które dały początek książkom „narkotycznym”, pozwalają się wpisać w „poetykę doświadczenia”. Wszystkie typy specyficznych śladów i znaków (literackich/słownych, typograficznych, malarskich, muzycznych, filmowych), jakie zostawił po sobie Michaux w tak różnych tworzywach, zdają się odpowiadać rodzajom „zapisu” łączonym przez Nycza z modernistycznym doświadczeniem nowoczesności. Autor *Poetyki doświadczenia* stwierdza:

Otóż doświadczenie, które dochodzi do głosu (artykulacji, zapisu) w literaturze, a następnie aktywizuje się w lekturze, ma właśnie taki charakter: „ciałopsychocieleśny” (wedle określenia Danuty Danek) czyli hybrydyczny, bo zarazem: cielesno-zmysłowy, społeczno-kulturowy, pojęciowo-językowy; współ-tropiczny (jako rodzaj paradoksalnej „pasywnej aktywności” doświadczającego i doświadczanego); oraz transformacyjny (wobec i rzeczy, i podmiotu)³.

Kontekstem najogólniejszym jest dla mnie od dawna nowoczesność nie tylko w odniesieniu do Michaux, którą sytuuję w zgodzie z historyczną, ewolucyjną triadą Romantyzm–Symbolizm–Surrealizm. Ta potrójna nowoczesność lub w innym ujęciu trzy następujące po sobie w zbieżnym kierunku nowoczesności przyjmują kilka emblematycznych postaci. Tą, do której najczęściej się odwołuję znajduje swój początek w Romantyzmie, o którym Maurice Blanchot w swoim *Entretien Infini* napisał, że „nie jest zwykłą szkołą literacką, ani nawet ważnym momentem w historii sztuki: otwiera całą epokę”⁴. Tę, dla której Blanchot w tym samym dziele znajduje wspólny mianownik, a mianowicie „nieciągłość lub różnicę jako formę”, którą, według niego, Romantyzm przekazuje „Nietzschemu, a po

² R. Bréchon, *Henri Michaux. La poésie comme destin. Biographie*, Croissy-Beaubourg, Editions Aden, 2005, s. 307.

³ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, op. cit., s. 142.

⁴ M. Blanchot, „L'Athenaeum”, *Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, s. 522.

Nietzschem – przyszłości”⁵. Dla „przygody prawdziwego życia” Henriego Michaux, któremu poświęcam te kilka uwag, znaczenie ma również wkład, jaki wniósł w tak szeroko rozumianą nowoczesność Aloysius Bertrand, „mały romantyk”, autor *Nocnego Kacpra* (*Gaspard de la Nuit*), uznany później przez Charles’a Baudelaire’a za twórcę nowoczesnej wersji poematu prozą. To właśnie Baudelaire, autor *Paryskiego Splinu*, nadał tej małej formie literackiej o amorficznej, otwartej strukturze swoiste *lettres de noblesse* i wyznaczył drogę odwrotu od regularności tradycyjnego *metrum*, wersyfikacji i prozodii, w stronę swobód prozy poetyckiej i wiersza wolnego. Przywołanie baudelaire’owskiego *Malarza życia nowoczesnego* to nie tylko odwołanie się do jego definicji piękna i nowoczesności, to także przypomnienie użytych przez niego metafor, z których najwięcej sensów niesie metafora dziecka. I tak na przykład Henri Meschonnic w swoim studium o znaczącym tytule *Modernité, modernité* ściśle łączy tę metaforę z nowoczesnością, która według niego jest uogólnioną krytyką i prowokacją. Nie bez znaczenia zwłaszcza dla drugiego aspektu tak rozumianej nowoczesności, czyli dla prowokacji jako wspólnego mianownika (przypomnę formułę Hansa Roberta Jaussa „Literatura jako prowokacja”) jest figura dziecka. W ujęciu Baudelaire’a staje się ona metaforą. W przywołanym studium Meschonnic stwierdza, że „podobnie jak prostota, dziecko również było metaforą tego poszukiwania wnętrza, intensywności, która odnawia spojrzenie. Baudelaire wymyślił, bądź narzucił sens temu stereotypowi”. Zaraz potem Meschonnic uzupełnia swoją myśl, stwierdzając, że „jest to jedna z масек prymitywizmu. Prymitywizm jest odkrywczą prowokacją, jakiej dopuszcza się tożsamość na inności. „Ja to kto inny” Rimbauda jest już prymitywizmem”⁶.

W najbardziej skrótowym ujęciu nowoczesność, jaką wnosi symbolizm, łączy się z uwewnętrznieniem słowa poetyckiego z jego coraz dalej sięgającym uwolnieniem od rygorów prozodii i wersyfikacji. Przykładem pozostaje wiersz wolny, który w symbolizmie i daleko poza nim odpowiada nowym horyzontom oczekiwań. Drugim, jeszcze bardziej radykalnym, jak się zdaje, przykładem pozostaje monolog wewnętrzny. Komplementarny wobec poetyzacji prozy oraz prozaizacji poezji. Za emblematyczne przykłady uważa się z jednej strony monolog wewnętrzny i jego warianty, od Edouarda Dujardina, jego twórcy i teoretyka, do Nathalie Sarraute i do Samuela Becketta, a z drugiej – od „kryzysu wersu” („wspaniały kryzys, zasadniczy”⁷) Stéphane’a Mallarmégo do „kryzysu prozy”. Należy wspomnieć o wielkim „kryzysie reprezentacji”, zainaugurowanym przez impresjonizm, który pozostaje w ścisłym związku z kryzysami estetycznymi i epistemologicznymi

⁵ *Ibid.*, s. 527.

⁶ H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1998, 283.

⁷ S. Mallarmé „Crise de vers”, *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 360.

mi drugiej połowy XIX i pierwszych dekad XX wieku. Oczywiście analiza zaproponowanych przykładów i problematyzacja kryzysów, które właśnie nazwałem, wymagałaby prezentacji innego typu.

„Nawet jeśli to prawda, to fałsz” jest niewątpliwie przykładem tak bliskiego Michaux paradoksalnego wnioskowania, które jest w jego poetyckim świecie zasadą ciągłego, konsekwentnie prowadzonego podważania, podawania w wątpliwość wszelkich ontologicznych i epistemologicznych oczywistości. „Nawet jeśli to prawda, to fałsz” (jako aforyzm czy też, jak mówię za Michaux, „plasterek wiedzy”) przyjmuje postać emblematu, za którym kryje się, mówiąc w wielkim skrócie, właściwa temu dziełu nowoczesność z łączącą się z nią (a)systemowością. Dodam, że w jednym z listów do zaprzyjaźnionego z nim Franza Hellensa Michaux posłużył się formułą „tworzyć system filozoficzny, nie tworząc systemu”⁸. Ta ostatnia, czyli (a)systemowość właśnie, wpisana w to dzieło, niejako je konstytuująca, przyjmuje w nim wiele postaci, z których dwie — (a)dogmatyzm i (a)rodzajowość/(a)gatunkowość — oddają najpełniej charakter tego, co mówią i czynią liczne podmioty tego dzieła. Wszystkie one zdają się wskazywać na jedno źródło, praprzyczynę, którą można odnieść zarówno do tej części dzieła Michaux, którą wciąż zwie się umownie poetycką, jak i do tej, która zwana jest, także w gruncie rzeczy w pełni umownie, malarską. Obie te kategorie za każdym razem wymagają dookreślenia.

Tym bardziej że między elementami twórczej triady, między trzema (co najmniej) rodzajami twórczych działań, z których każde wpisuje się raczej w zasady poetyki, którą należy spróbować opisać, niż w którąkolwiek ze znanych poetyk, istnieje wiele wewnętrznych więzi i zależności, które bynajmniej nie układają się w harmonijną, spójną całość, lecz tworzą trudny, wręcz niemożliwy do rozwikłania splót. Wspólnota, która, wydaje mi się, najpełniej spełniałaby funkcję łącznika, wspólnego mianownika wewnątrz trójdzielnej całości, to wspólnota twórczej postawy wobec każdej z uprawianych dziedzin sztuki. Przyjmuje, że odniesiona do Michaux poetyka sprowadzić by się dała do krytycznego stosunku do zastanych praktyk artystycznych. Dodam tylko, że Michaux w Posłowniu do tekstów składających się na zbiór *Mes propriétés* [*Moje posiadłości*] z 1930 roku stwierdził, że:

Każdy, kto tylko zechce, może napisać „Moje posiadłości”. Nawet wymyślone słowa, nawet wymyślone w tej książce zwierzęta wymyślone są „nerwowo” nie konstruktywnie, w zgodzie z tym, co myślę o języku i o zwierzętach⁹.

⁸ [F]aire un système philosophique, sans faire de système” („Stworzyć system, nie tworząc systemu”), cyt. za P. Vilar, „Henri Michaux, la philosophie tirée par les cheveux, *Littérature*, no 120, 2000, s. 91. Przypomnę również, iż pod tym względem inspirujące być by mogły rozważania M. Kowalskiej z jej książki *Dialektyka poza dialektyką: od Bataille’a do Derridy*, Warszawa, Fundacja Aletheia, 2000, która, według samej autorki, mogłaby nosić tytuł „Nowoczesność poza nowoczesnością”.

⁹ H. Michaux, „Postface” do: „Mes propriétés”, *La Nuit remue*, [w:] OC, t. 1, s. 512.

Co do koncepcji tworzenia, uznaję, że należy Michaux usytuować wokół osi, którą wyznaczają te tendencje nowoczesnej sztuki, poezji i literatury, które świadomie lub nieświadomie odwołują się do zyskujących na aktualności co najmniej od przełomu antypozytywistycznego sensów, jakie nosił grecki czasownik *poiein*. Jean-Pierre Martin, znawca i biograf Michaux, napisał, że w tym przypadku, a przypadek Michaux nie jest bynajmniej odosobniony, „sztuka byłaby impulsem, możliwością, roz-tar-gnieniem, obiektywnym przypadkiem, brakiem intencji” (18). Wyłaniająca się stąd praktyka artystyczna byłaby więc rodzajem szczególnej i poszczególnej *techné*, o której J.-P. Martin powie nieco dalej, że „na swój sposób towarzyszy idealizmowi surrealistów, którzy odnosili tworzenie do wcześniejszej względem niego autentyczności patosu”¹⁰.

Odwoluję się tutaj całkiem poważnie do metafory autorstwa Gilberta Duranda i do jego *Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*¹¹. Rozważania Duranda pozwalają uznać, że piszący, malujący, „komponujący” Michaux wybrał „trzecią drogę prowadzącą do wiedzy”. To ta, która „służy dotarciu do nowego porządku rzeczywistości”, ta, która „sprzyja raczej intuicyjnemu myśleniu obrazami niż dowodzeniu w zgodzie z regułami składni”. Wspomniany przez Duranda „szósty zmysł” pokrywałby się z intuicją i – najogólniej problem ujmując – z jej poznawczymi możliwościami i rolą, jaka jej przypadła w ramach zwrotu antypozytywistycznego, w Bergsonowskim intuicjonizmie czy, szerzej, w ramach tak zwanej filozofii życia (*Die Lebensphilosophie*).

Inaczej jeszcze rzecz ujmując, można równocześnie powiedzieć, że dzieło Michaux w dużym stopniu niemal od samego początku jest bliskie zasadzie, która kryje się za określeniem *work-in-progress*. Dorzuć jednak, że jako *work-in-progress* dzieło Michaux stwarza interpretacyjne możliwości dopełnienia tego jego pojetycznego aspektu za pomocą koncepcji *bricolage*. Jak mówi Claude Levi-Strauss w *Myśli nieoswojonej*, stosujący „méthode-bricolage” „majsterkowicz” wykorzystuje zebrane elementy w imię zasady „to się zawsze może przydać”¹². Zakładam, iż zarówno w zamyśle Levi-Straussa, jak i w moim interpretacyjnym przedsięwzięciu metafora „majsterkowicza” posiada wyłącznie wartość opisową i nie pociąga za sobą żadnych sądów wartościujących. Jako taka wydała mi się niezwykle przydatna dla uchwycenia charakteru twórczości Henriego Michaux, poety-malarza.

¹⁰ J.-P. Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, Jose Corti, 1994, s. 131.

¹¹ G. Durand, *L'imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, coll. Optiques Philosophie.

¹² C. Levi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa, Wydawnictwo KR, 2001, s. 33.

Dodam jeszcze dla porządku, że koncept bricolage i związaną z nim metodę Levi-Strauss rozwija w tym rozdziale *Myśli nieoswojonej*¹³, który nosi tytuł „Wiedza konkretna”. Poddaje tam refleksji związki między nauką i myśleniem magicznym czy mitycznym. Punkt wyjścia stanowi przyjęte przez Levi-Straussa założenie, że zamiast „przeciwstawiać magię nauce, lepiej byłoby traktować je równolegle, jako dwa sposoby poznawania, jakkolwiek ich teoretyczne i praktyczne wyniki nie mają jednakowej wartości”. Co znaczące, to to, że, „[o]bie wymagają jednak tego samego rodzaju operacji umysłowych, różniących się nie tyle istotą, ile tym, że dotyczą różnych typów zjawisk”¹⁴. W dalszej części rozważań autor *Myśli nieoswojonej* dochodzi do najbardziej interesujących mnie uogólnień, gdzie obok magii i nauki – a do nich, co nie jest w tym kontekście bez znaczenia, we właściwy sobie sposób odwołuje się Michaux – pojawia się sztuka, którą Lévi-Strauss umiejscawia „w połowie drogi między poznaniem naukowym i myśleniem mitycznym czy magicznym”¹⁵. *Bricolage*, który łączy się tutaj z szerokim wachlarzem dokonań artystycznych, zarówno tradycyjnych, które zwane są przez Levi-Straussa akademickimi, jak i awangardowych, uruchamia interesujące mnie sensory wtedy, gdy odnosi się do tego, co przyjmuje tu nazwę sztuki „surowej”¹⁶ (28), za którą kryje się, jak pisze autor tego studium, „wiedza, którą chętniej określilibyśmy mianem «pierwotnej» niż prymitywnej”¹⁷, a środkiem do jej zdobywania staje się bądź okazuje się poezja.

W przypadku Michaux tworzenie poezji nie mieści się w kanonach przemysłowego, „dobrze skrojonego dzieła”. Bowiem, jak sam powiedział w tekście-manifeście z 1936 roku zatytułowanym „Przyszłość poezji” („L’Avenir de la poésie”), „nie, poeta w swoich wierszach nie przekazuje tego, co chce. Nie jest to ani kwestia woli, ani dobrej woli. Poeta nie jest u siebie panem”¹⁸. Jak łatwo zrozumieć, w oczach Michaux poeta nie jest, do Arystotelesowskiej terminologii odsyłając, ani „twórcą fabuły”, ani „twórcą wiersza”¹⁹. W swej materialności język jako tworzywo nie jest „środkiem naśladowania”. Nie mieści się także w ramach platońskiej *poesis*, jeśli ta łączyć by się miała z pojęciami umiejętności i naśladowania i znaczyć by miała tworzenie bądź od-twarzanie. Poeta, który „nie jest u siebie panem”, umyka kryteriom przedstawiania. Za niemożnością „bycia u siebie panem” kryje się nie do końca jeszcze pozwalająca się sformułować świadomość,

¹³ NB. Tytuł książki Levi-Straussa dałby się z pewnością wykorzystać jako jeden z pojęciowych kluczy do twórczości Michaux.

¹⁴ C. Levi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, op. cit., s. 33.

¹⁵ *Ibidem*, s. 39.

¹⁶ *Ibidem*, s. 32.

¹⁷ *Ibidem*, s. 31.

¹⁸ H. Michaux, „L’Avenir de la poésie”, „Critiques, hommages, conférences”, [w:] OC, t. 1. s. 968.

¹⁹ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław, Ossolineum, 1989, wyd. 2, 1451b 25, s. 31.

że język nie jest czymś w pełni określonym, tylko zbiorem nieskończonych możliwości, bez pocieszającego złudzenia sensownego ładu. Poezja umyka także kryterium wyrażania, umyka indywidualnej ekspresji, a szczególnie takiej ekspresji, za jaką kryje się i w której doszukać by się można tradycyjnie rozumianego natchnienia. Michaux uściśla swoją wizję poezji, by stwierdzić, że:

(...) nie jest bynajmniej w naszej mocy wprowadzić rzeczywistość do snu ani dnia w noc. (...) nie ma pewnego sposobu, żeby sprowokować pojawienie się we śnie istot. Wola tutaj nie wystarcza. Inteligencja także nie²⁰.

Z tego poetyckiego manifestu można wysnuć wniosek, że jego autor wyklucza z dziedziny poezji entuzjazm, jeśli pamiętać, że etymologicznie oznacza on udział bóstwa, bogów, boga (theos), boskiego natchnienia czy inspiracji. Z równą zresztą mocą Michaux przeciwstawia się poezji zaangażowanej, kiedy mówi, że:

W poezji lepiej odczuć dreszcz na widok spadającej na ziemię kropli wody i przekazać go, niż przedstawić najlepszy program pomocy społecznej. Ta kropla wody wywoła u czytelnika głębsze przeżycie duchowe niż największa zachęta do okazywania ludziom serca i więcej dobroci niż najbardziej humanitarne wiersze²¹.

Ta „spadająca na ziemię kropla wody” wywołuje estetyczny dreszcz, który Michaux w mniej metaforyczny sposób nazywa „poetycką transfiguracją”. Ta ostatnia symbolizuje tutaj taką koncepcję poezji, gdzie poezja, szerzej nawet — sztuka, domagają się uznania ich autonomii względem zewnętrznej rzeczywistości, autonomii, która wyklucza bezpośrednią użyteczność, a wiąże się z po Kantowsku rozumianą autotelicznością/samocelowością.

Autor *Niejakiego Piórki* rozwija swoją koncepcję, żeby w kolejnym strategicznym momencie przyjąć, iż poeta „nawet antyspołeczny czy aspołeczny, może być społeczny”²². Michaux ucieka się tu do przykładu Chaplinowskiego włóczęgi, który „zdecydowanie niemoralny”, jak go określa, staje się w tekście przytaczanego wystąpienia „jednym z dobroczyńców naszej epoki”. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Chaplinowskiego outsidera należy zaliczyć do ulubionych postaci Michaux. Już w „okresie zielonym” uczynił zeń idealne wcielenie „nowoczesnego ducha”.

Brikoler Michaux „majsterkuje” w różnych materiałach, w różny, najczęściej niekonwencjonalny i nieregularny sposób. A jego dzieło — jako niejednorodna i problematyczna całość — składa się na „łańcuch syntagmatyczny”, którego (nie)ciągłość, ciągłość i nieciągłość paradoksalnie budują więzi paradygmatyczne różnej natury. Od zbieżności postaw po

²⁰ H. Michaux, „L'Avenir de la poésie”, *op. cit.*, s. 968.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

powtórzenia dźwięków i graficznych znaków. Powtórzenie, powtarzanie, powtarzalność mają tutaj swoją wagę²³. Jakkolwiek paradoksalnie i jednocześnie prowokacyjnie by to brzmiało, twórczość Michaux — on sam jako artysta „majsterkowicz” — bliska jest właśnie sztuce „surowej”, która w wariantowych wersjach, jakie u niego przyjmuje, zarówno w poezji, jak w malarstwie, jawi się jako poszukiwanie „wiedzy konkretnego”. W tym poszukiwaniu Michaux nie odrzuca ani myślenia magicznego, ani myślenia naukowego. „Wszystkie środki są dobre”, pisze o nim Robert Bréchon. Według niego Michaux „wykorzysta możliwości muzyki prymitywnej, nieokreślonych znaków, podróży, miłości, ascezy, choroby, złości, narkotyków”²⁴. Nie bez znaczenia jest, że poszukiwanie „wiedzy konkretnego” okazuje się z punktu widzenia całości tej twórczości wspólne zarówno Henriemu Michaux ekstrawertykowi, Henriemu Michaux introwertykowi, jak i Henriemu Michaux „infiniwertykowi”²⁵. Wykorzystam tę okazję, by dodać, że trzy wymienione postawy — ekstrawersja, introwersja i „infiniwersja”, ta ostatnia wiąże się z po baudelaire’owsku rozumianymi „sztucznymi rajami” — stanowią dla mnie nie tyle kryterium oceny, ile kolejny istotny interpretacyjny klucz do tej tak różnorodnej twórczości.

Zamiast Konkluzji, w formie dopełnienia, dodam, że w przypadku Henriego Michaux i jego „przygody prawdziwego życia” poszukiwanie tożsamości rozgrywa się między wieloma przypadkami granicznymi. Spośród głównych warto z pewnością wymienić:

1. Między Belgią a Francją
2. Między Bretonem a „harcowaniem na przedpolach surrealizmu”
3. Między *écriture automatique* (pisanie automatycznym) a porządkiem scenariusza
4. Między jawą a snem (*Un certain Plume* (1930) + *Façons d’endormir, façons d’éveiller* 1969)
5. Między Europą a Ameryką Południową (*Ecuador*)
6. Między pełnią a brakiem, pustką (narkotyk wielkich wysokości + eter), („Je suis né troué” / „Urodziłem się podziurawiony”)
7. Między Europą a Azją (*Barbarzyńca w Azji*)

²³ W ostatnim okresie twórczości Michaux napisze: „I pojawia się upojenie, ze wszystkich najbardziej naturalne, upojenie powtórzeniem, pierwszym z narkotyków”, H. Michaux, „Essais d’enfants, dessins d’enfants”, *Déplacements, déagements*, [w:] OC, t. 3, s. 1328.

²⁴ R. Bréchon, *Henri Michaux. La poésie comme destin Biographie*, Croissy-Beaubourg, Editions Aden, 2005, s. 8.

²⁵ Przez „infiniwersję” w zgodzie z HM rozumiem dającą się wyprowadzić z „narkotycznych” książek Michaux postawę podmiotu, która swoiście dopełnia ekstrawersję i introwersję. Uznaję infiniwersję za rozwinięcie, pogłębienie introwersji, a nie za postawę wobec niej antagonistyczną. Przestrzenią właściwą infiniwersji jest *infini*, wariant nieskończoności czy też pustki, która (współ)tworzy rodzaj krajobrazu wewnętrznego. Różni ją przestrzeny wymiar i niezwykle wyostrowana jasność doświadczającego jej podmiotu.

8. „Między poznaniem naukowym i myśleniem mitycznym czy magicznym” (Sztuka wg *Myśli nieoswojonej* Lévy-Straussa)
9. Między wiedzą a wiedzą niepełną („savoirs insulaires”)
10. Między malowaniem, komponowaniem (improwizacje na pianinie i instrumentach afrykańskich) i pisanie
11. Między ekstrawersją a introwersją i infiniwersją
12. Między anarchią (brakiem „wodza”) a agonem (wołą walki przyjmującą postać „strategii jeża”)
13. Między szczęściem a nieszczęściem (paradoksy nieszczęścia: *Repos dans le Malheur*)
14. Między normalnością a „sztucznymi rajami”
15. Między głosem / głosami a głosem bezosobowym („orchestre des voix”)
16. Między poetyką, pojetyką, a poetologią
17. Między jednością a wielością
18. Między klaunem a królem
19. Między osobnością a zaangażowaniem (czas okupacji)
20. Między wnętrzem a zewnątrzem (entre le dedans et le dehors)
21. Między środkiem a nieobecnością (entre centre et absence)
22. Między środkiem a peryferiami („archipelag”)

Dodam tylko, że większość z wymienionych powyżej przypadków granicznych niesie ze sobą zasadnicze dla twórczości Henriego Michaux, a odnoszące się do tego dzieła bezpośrednio kwestie, ontologiczne, epistemologiczne, estetyczne, czy też poetologiczne. Każdy z wymienionych przypadków granicznych stanowi asumpt do kolejnych osobnych rozważań.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- H. Michaux, „Postface” do „Mes propriétés”, *La Nuit remue*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, t. 1.
- H. Michaux, „L’Avenir de la poésie”, „Critiques, hommages, conférences”, [w:] *Œuvres complètes*, t. 1.
- H. Michaux, „Essais d’enfants, dessins d’enfants”, *Déplacements, déagements*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 3.

Literatura przedmiotu

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław, Ossolineum, 1989, wyd. 2, 1451b 25.

- M. Blanchot, „L'Athenaeum”, *Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- R. Bréchon, *Henri Michaux. La poésie comme destin. Biographie*, Croissy-Beaubourg, Editions Aden, 2005.
- G. Durand, *L'imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, coll. „Optiques Philosophie”.
- M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką: od Bataille'a do Derridy*, Warszawa, Fundacja Aletheia, 2000.
- C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa, Wydawnictwo KR, 2001.
- S. Mallarmé „Crise de vers”, *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- J.-P. Martin, *Henri Michaux, écritures de soi, expatriations*, Paris, Jose Corti, 1994.
- H. Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1998.
- R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- W. Rapak, *Henri Michaux. Dzieło wyobraźni. „Okres zielony”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.