

Michał Głowiński

Kunst wieloznaczności

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 129-141

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

KUNSZT WIELOZNACZNOŚCI

Wynalazek znaków przestankowych, bez wątpienia dzieło ludzkiego geniuszu, pozwolił w jakimś choćby stopniu zbliżyć tekst pisany do żywej mowy, uczynić go jej wierniejszym zapisem. Pozwolił na coś więcej jeszcze: dał autorowi możliwość kierowania w jakiejś przynajmniej mierze percepcją czytelniczą, sugerowania, jak należy dany tekst odbierać, by pozostać w zgodzie z panującym w nim porządkiem. Czyż więc rezygnacja z tak wspaniałego wynalazku nie jest objawem szaleństwa lub — co najmniej — dziwnej lekkomyślności? A jeśli nie, to jakie ma pełnić funkcje, czemu służy, co dzięki niej można uzyskać? Rezygnacja ta jest w dużej części poezji współczesnej faktem dokonany, a więc z pewnością czymś więcej niż objawem mody czy wyrazem indywidualnego kaprysu. Przypatrzmy się tej sprawie bliżej.

Wyругowanie interpunkcji jest w twórczości poetów polskich młodszej generacji zjawiskiem nagminnym, czynią to zarówno pseudoklasycy najświeższego chowu jak i kontynuatorzy takich czy innych tradycji awangardowych. Z pewnością tych poetów miał na myśli Julian Przyboś, gdy przed paru laty w całkiem poważnym manifeście ironizował na temat „interpunkcyjnej ideologii i małowiterowego światopoglądu”¹. Zaiste, gdyby do nich tylko kierował swe słowa, miałyby wiele racji, w ich twórczości bowiem jakże często rezygnacja ze znaków przestankowych jest tylko manierą, za którą nie kryją się głębsze sensory. A rezygnacja ta musi być poetycko umotywowana, trzeba być świadomym korzyści, jakie z niej płyną dla budowy i znaczenia poematu. Jest zaś tylko haraczem spleaconym modzie, jeśli do wiersza można w puste miejsca wprowadzić przecinki, kropki, średniki itp., nie dokonując w nim żadnych istotnych zmian. Zacytujmy:

¹ J. Przyboś, *Do poetów bezprzestankowiczów. (List otwarty)*. W: *Sens poetyki*. T. 2. Kraków 1967, s. 102.

Równina

tak płasko
że niebo
zbędne

zając
i sarna
nikną
w garstce lasu

północ jest w grudce
ziemi
zbita w wilgoć

(Z. Jerzyna, *W drodze*)

Ci co przypadli owej czarnej nocy
Bez śladu nawet kiedy weszło słońce
Wracają teraz na sinym pniu drzewa
Obmyci najdokładniej bardzo słońcą wodą

(M. Wawrzekiewicz, *Krojenie chleba*)²

Oto właśnie przykłady wierszy, wybrane na chybił trafił, do których wprowadzić można znaki przestankowe bez modyfikowania sensów. Tutaj więc rezygnacja z wielkiego wynalazku kropki i przecinka była po prostu zbyt techniczna, nie wniosła niczego nowego. Jakże inaczej dzieje się w takiej choćby strofie Czechowicza:

twarze płaszczyzny ścian słońce bredzi i brodzi
miałkim upałem południa sypie się świat codzienny
twarze nie twarze złote w powietrzu gemmy
zarysy domów drżą gorąco myślę czas ruin
żałuzje stary czekają wieczornych godzin

(*od dnia do dnia*)³

Wprowadzenie znaków interpunkcyjnych nie równałoby się tu problemowi wypełnianiu pustych miejsc, stanowiłoby interpretację, interpretację bynajmniej nie jednoznaczną, istnieje bowiem w tej strofie możliwość różnorodnego rozmieszczenia kropek i przecinków, każda decyzja byłaby wyborem, dokonany według jakichś zasad i założeń, a w następstwie — kształtowałaby sens wiersza w sposób swoisty. Rezygnacja ta nie jest w tym fragmencie, tak zresztą jak w ogromnej większości utworów Czechowicza, sprawą obojętną, stanowi istotny składnik jego poetyki, bezpośrednio wiąże się z jego koncepcją poezji. Brak interpunkcji pełni tu ważną funkcję, a w przypadkach takich pytanie o funkcje

² Z. Jerzyna, *Lokacje*. Warszawa 1963, s. 29. — M. Wawrzekiewicz, *Jeszcze dalej*. Łódź 1968, s. 29.

³ Wszystkie cytaty utworów J. Czechowicza pochodzą, jeśli nie zaznaczono inaczej, z tomu: *Wiersze*. Lublin 1963. W związku z tym, że nie jest to edycja doskonała, przytaczane teksty porównywałem z pierwodrukami książkowymi, a więc ostatnimi wersjami opublikowanymi za życia poety.

jest najdonioślejsze, nie stawia go zresztą w swym manifeście Przyboś, który sądzi, że brak ów jest z góry zjawiskiem negatywnym. Czechowicz potrafił z niego wyciągnąć konsekwencje: nie jest to ozdobnik czy ukłon w stronę mody, ale jeden z czynników organizujących tę poezję, a także — jeden z komponentów jej oryginalności. Zanim omówimy problem ten szczegółowo, musimy zatrzymać się nad jedną jeszcze kwestią.

Wnikliwy badacz twórczości Czechowicza, Tadeusz Kłak, kilkakrotnie zwracał uwagę, że wersje bezinterpunkcyjne nie są jedynymi wersjami wierszy poety, bo zwykł on ogłaszać swe utwory w czasopismach tak, jak Bóg i zwyczaj ortograficzny przykazał, tzn. wyposażone we wszystkie możliwe znaki przestankowe; dopiero wydania książkowe całkowicie ogołacał z interpunkcji. Jako przykład cytuje Kłak⁴ dwie wersje przedostatniej strofy *wiersza o śmierci*. Przytoczmy je za nim:

Pochyl się, dziewczę w welonie i róż girlandzie białej,
bo całun to? piana welonu? kwiat śmierci? ślubu? całun?
A ci, stojący obok, zwróceni ku pustce nieba,
czy też naprawdę są razem na wonią duszących stepach?
(wersja z „Miesięcznika Literatury i Sztuki”)

pochyl się dziewczę w welonie i róż girlandzie białej
bo całun to piana welonu kwiat śmierci ślubu całun
a ci stojący obok zwróceni ku pustce nieba
czy też naprawdę są razem na wonią duszących stepach
(wersja z *nic więcej*)

Kłak ma rację, kiedy stwierdza, że są to niemal inne teksty i że w takich wypadkach należy brać pod uwagę także wersję czasopiśmienniczą. Nie będziemy się tu jednak zastanawiać nad skomplikowanymi problemami Czechowiczowskiej filologii, nie postawimy także pytania, co poetę skłoniło do takich, raczej niezwykłych praktyk, tym bardziej że nie dysponujemy materiałami, które pozwalałyby na choćby ułamkową odpowiedź, a wnikanie w zakamarki psychologii twórczej kończy się zwykle mało frapującymi spekulacjami. Interesuje nas tu co innego — mianowicie, jak „zapis czechowiczowski” (tak to nazywa Kłak) wpływa na sens wierszy, co dzięki niemu poeta zyskuje, dla jakich celów go ukształtował.

Pierwsza wersja cytowanej strofy jest niewątpliwie łatwiejsza i bardziej zrozumiała, a stopień jej uporządkowania — bez porównania wyższy; dzięki respektowaniu zasad interpunkcji poeta jest nie tylko twórcą

⁴ T. Kłak, rec. *Wierszy* (Lublin 1963) w: „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2, s. 637. Zob. też T. Kłak, *Uwagi do Czechowicza*. „Ruch Literacki” 1962, z. 4. — Według świadectwa L. G o m o l i c k i e g o (*Dziki muzy*. Łódź 1968, s. 90) Czechowicz miał mówić, że pisząc wiersze posługuje się interpunkcją, a potem ją odrzuca, bo to wzbogaca treść.

wiersza, ale także niejako przewodnikiem czytelnika po tekście, wskazuje mu, jak ma w toku percepcji wiązać wzajemnie słowa, jakie są z góry założone ich wzajemne stosunki. W wersji drugiej odbiorca został takiego przewodnika pozbawiony, ma przed sobą pewien potok słów, oczywiście uporządkowany — inaczej nie byłby on tekstem poetyckim, więcej: w ogóle nie byłby tekstem, lecz bełkotem — ale uporządkowany, by tak powiedzieć, nieostatecznie. Czytelnik ów sam musi poszukiwać zasad, które wiążą słowa, sam musi w jakiejś przynajmniej mierze decydować o stosunkach między nimi. Jego decyzje z pewnością będą się różniły od decyzji poety wyrażonych w zapisie pierwszym. Najbardziej interesujący jest pod tym względem wers drugi cytowanej strofy. Przede wszystkim nie wprowadziłoby się do niego znaków zapytania, ten układ słów raczej z trudem pozwoliłby się domyślać intonacji pytającej. Inaczej także powiązałoby się poszczególne słowa w jego obrębie, np. tak:

bo całun, to piana welonu — kwiat śmierci — ślubu całun.

W wersji tym dużą rolę odgrywa wyliczenie, w takim odczytaniu wszakże uległoby ono ograniczeniu, pojawiłyby się zaś metafory, nieobecne w wersji pierwszej („ślubu całun”). Nie znaczy to jednak, iż tego rodzaju interpretacja (w takim wypadku każda lektura musi być z konieczności mocno zaawansowaną interpretacją) jest fałszywa, skoro nie zgadza się z wersją, jaką zaproponował sam poeta. Wersji tej nie można uznawać za obowiązującą i wzorcową; nie uważał jej za taką również Czechowicz — w przeciwnym wypadku z pewnością i w wydaniu książkowym troskliwie zachowałby rozmieszczone znaki interpunkcyjne. Nie zrobił tego jednak, można więc jego układ traktować jako realizację jednej z wielu możliwości, realizację nawet nie uprzywilejowaną przez to, że ma za sobą autorytet twórcy. Bo też intencją poety było — jak się zdaje — nie skłonienie czytelnika, by przyjął interpretację jednoznaczną (jeśli przy tego typu poezji w ogóle można mówić o jednoznaczności), taką, jaką mu się zasugeruje, ale zmuszenie go, by lektura wiersza była procesem poszukiwania sensu, poszukiwania interpretacji.

Czechowicz rezygnując z takich sygnałów, z takich drogowskazów, jak znaki przestankowe, zaprasza czytelnika do współpracy przy kreowaniu wiersza, wyznacza mu rolę aktywną, więcej — żąda jej od niego. Traktuje więc wiersz jako partyturę, jako zespół możliwości, który dopiero w procesie lektury-interpretacji zabrzmiał swoją pełnią, właściwie się zrealizuje; gotów jest ponosić ryzyko odczytań, które mogą całkowicie się rozminąć z jego własnymi wyobrażeniami, uznałby więc z pewnością za słuszne słynne słowa Paula Valéry, że nie ma fałszywych odczytań wiersza, że każde z nich realizuje jakieś możliwości zawarte w tekście. Zależy bowiem poecie przede wszystkim na czynnym udziale

czytelnika, na tym, by tekst poetycki niczego nie narzucał, ale tylko proponował. Wlicza więc w swój poetycki rachunek możliwość interwencji przypadku, a nawet — być może — zakłada ją. W konsekwencji decyduje się na swoisty poetycki aleatoryzm, oczywiście aleatoryzm niepełny, bo przecież nie ogranicza się — za przykładem dadaistów — tylko do wyliczenia słów, z których w takiej czy innej sytuacji ktoś ułożyłby wiersz. Chodzi tu, tak jak w jednym z najbardziej interesujących kierunków muzyki współczesnej, o aleatoryzm ograniczony, ograniczony przez pewien porządek przyjęty w wypowiedzi, a także — przez ustalone w polszczyźnie znaczenia słów oraz wymagania składni i intonacji. W założoną z góry grę wchodzi więc zdziwienie i niespodzianki, niespodzianki dla obydwu stron literackiego dialogu — i autora, i czytelnika. Można więc powiedzieć, że poezja Czechowicza bliska jest idei dzieła otwartego, tak jak ją sformułował Umberto Eco⁵.

Pozbawienie wiersza znaków przestankowych służy zwielokrotnieniu jego wieloznaczności, dopiero odbiorca — wybierając wśród wielu możliwości — ma zdecydować się na to znaczenie, które jemu wyda się najwłaściwsze. Potęgując ową wieloznaczność poeta znakomicie wykorzystuje fakt, że czytanie jest procesem przebiegającym w czasie, że składa się z szeregu następujących po sobie momentów; przejście od momentu do momentu pozwala właściwie odczytać i zinterpretować te elementy, które pojawiły się wcześniej. Czechowicz wprowadza swojego rodzaju metafory pozorne: podczas czytania danego segmentu wiersza odbiorca musi przyjmować dany zespół słów jako metaforę, później jednak, w toku dalszej lektury, zmuszony jest poddać to odczytanie rewizji, okazuje się bowiem, że słowa wchodzi w inny związek, niż wydawało się w pierwszym stadium poznawania wiersza, wtedy gdy nie znało się jeszcze następnych segmentów. Przykłady:

mastodont stąpa zagniewany
rozpycha wieczór skórę tak wieczorem chłodzi
(*wąwozy czasu*)

ale słodyczą krzepką napełnij
łodygę ust jedwab
(*śpiewny pocałunek*)

ręko smagła otwórz okno dnia z podwórka utocz
(*ta chwila*)

Czytając początkowe fragmenty cytowanych wersów jest się skłonny tworzyć takie związki: „rozpycha wieczór skórę”, „łodyga ust”, „otwórz okno dnia”. Dopiero poznanie ich dalszych ciągów skłania do

⁵ U. Eco, *L'Oeuvre ouverte*. Paris 1965.

wprowadzenia istotnych korektur, okazuje się bowiem, że chodzi tu o takie uformowanie: „skórę tak wieczorem chłodzi”, „ust jedwab”, „dnia z podwórka utocz”. Nie znaczy to jednak, że owe pierwsze odczytania należy uznać za niebyłe, za błąd, o którym można po prostu zapomnieć. Wydaje się, że tego rodzaju nieporozumienia są koniecznym składnikiem lektury wiersza, zakłada je jego struktura. Czechowicz przyjmuje zasadę, że sens wiersza nie jest od razu dany w postaci gotowej, czytelnik bierze udział w procesie jego konstytuowania, lektura jest tu swojego rodzaju twórczością, ważniejszy jest współudział w niej niż bierna zgoda na to, co poeta zechce ofiarować swojemu czytelnikowi.

Owo tak znamienne dla autora *w błyskawicy* igranie pomiędzy metaforą pozorną a właściwym sensem, który wyłania się w toku lektury, możliwe było dzięki łącznemu występowaniu dwu elementów: charakterystycznej dla poezji współczesnej dużej swobody w kształtowaniu metafor oraz odwołania do tradycji, która tę swobodę ogranicza, narzuca jej zawsze pewne rygory. W istocie w poezji naszego stulecia każde słowo z każdym może wejść w związek metaforyczny, jeśli tylko znajduje to odpowiednie uzasadnienie w kontekście. Sytuacja taka sprzyja, oczywiście, tworzeniu tego, co nazwalibyśmy metaforami pozornymi. Czechowicz bardzo często korzysta z tej możliwości, ale na ogół nie zdaje się na żywioł, który w ogóle mógłby zakwestionować czytelność wierszy. W taki czy inny więc sposób wskazuje, że dana metafora ma charakter pozorny. Cytowane wyżej wersy są dla omawianej materii reprezentatywne. W każdym z nich poeta wprowadza ograniczenia przez odwołanie do tradycyjnych wyobrażeń czy tradycyjnych konstrukcji literackich. We fragmencie *śpielnego pocałunku* odwołanie do utartych wyobrażeń i zdrowego rozsądku każe dostrzec metaforę „ust jedwab”, a nie „łodyga ust”, pomimo że z formalnego punktu widzenia obydwie są w tym samym stopniu uprawnione. W wersie z *tej chwili* pozorną metaforę „okno dnia” anuluje — poza wskaźnikami ściśle znaczeniowymi — odwołanie do ustabilizowanych konstrukcji wersyfikacyjnych.

Czechowicz, jak wiadomo, nie podporządkowywał się kanonom wersyfikacji regularnej, wprowadzał jednak często aluzje do ustabilizowanych form wierszowych, czytelnik więc, jeśli napotykał w dłuższym wersie np. pierwsze 7 sylab, które stanowiły w jakiejś mierze całość sensową i rytmiczną, musiał je traktować jako odrębną jednostkę, bo wyczuwał analogię do 13-zgłoskowca (7+6), nawet jeśli w dalszym toku wersu pojawiał się inny układ, a nie tradycyjne pośredniówkowe 6 sylab. W cytowanym wersie z *tej chwili* jego część pierwsza „ręko smagła otwórz okno” jest tradycyjnym 8-zgłoskowcem trocheicznym, co musi wpływać na jej odczytanie. Bardzo często więc przedziały wersyfikacyjne przejmują rolę przedziałów składniowych, zaznaczanych normal-

nie przez kropki i przecinki. Wprowadza to pewne komplikacje. Cytowany fragment z *wąwozów czasu* jest przypadkiem szczególnie interesującym. „Rozpycha wieczór skórę” — jest 7-zgłoskowcem przedśredniówkowym, jednakże przy pierwszej, nieuprzedzonej lekturze wyodrębnić można „rozpycha wieczór”, traktując te słowa jako aluzję do pierwszej części 11-zgłoskowca (5+6). W pewnych wypadkach powstaje pozorna aluzja (zjawisko analogiczne do pozornej metafory):

królu z tarczą na tarczy orły są i mirt
(w kolorowej nocy)

Sugestia rytmiczna każe wyodrębnić 7-sylabową część „królu z tarczą na tarczy”, lektura całego wersu nie pozostawia jednak wątpliwości, że interpretować go należy następująco:

królu z tarczą — na tarczy orły są i mirt

I tych pozornych aluzji, gdy stwierdzi się ich iluzoryczność, nie należy traktować jako faktów niebyłych i nieistotnych, one także składają się na założoną z góry wieloznaczność tej poezji. Niekiedy aluzje owe mogą być równie dobrze pozorne jak autentyczne, tekst nie daje tu obowiązujących sugestii, decyzja zależy od czytelnika:

uchodzę i ja także ucieczka nie jest łatwa
(jabłko życia)

Do czego odnosi się „także” — do „ja” (na co wskazuje wersyfikacja) czy do „ucieczki” — nie sposób rozstrzygnąć. Jest to jeden z tak częstych u Czechowicza elementów programowej dwuznaczności. Czasem jeden wers można interpretować na wiele sposobów. Kiedy poeta pisze:

w oknie chmur plamy deszczowa sieć
(jesienią)

— pozostawia czytelnikowi swobodę w odczytywaniu tego wersu. Można mu, nie wchodząc w konflikt z tekstem, nadać takie choćby postacie:

w oknie chmur — plamy deszczowa sieć
w oknie chmur plamy — deszczowa sieć
w oknie — chmur plamy — deszczowa sieć
w oknie chmur — plamy — deszczowa sieć

Założona z góry niejasność ujawnia się szczególnie dobitnie wówczas, gdy jednorodne gramatycznie słowa, przede wszystkim rzeczowniki, tworzą nagromadzenia. Nagromadzenia owe stanowią jedną z istotniejszych właściwości stylu Czechowicza. W wielu wypadkach powstaje pytanie, czy traktować te słowa jako składniki wyliczenia, a więc elementy stosunkowo luźno ze sobą powiązane, czy też jako komponenty związku metaforycznego:

cienie rzeczy ulica czarniejszym mrucały głosem
(*dzisiaj verdun*)

z dolin suteryn placów rzek piekarń
młynów okrętów spojrzeń hut mgły
(*inicjał z błyskawicy*)

suną ceglane mury bramy
(*toruń*)

Powtórzmy pytanie: wyliczenie czy metafora? Albo dokładniej: gdzie kończy się wyliczenie, a zaczyna metafora? W wielu wypadkach odpowiedź jest po prostu niemożliwa. Czechowicz wyzyskuje tu mistrzowsko zjawisko homonimii fleksyjnej, tzn. fakt, że jednobrzmiąca forma może oznaczać rozmaite przypadki. „Rzeczy” w zdaniu z wiersza *dzisiaj verdun* są mianownikami liczby mnogiej czy dopełniaczem (tak liczby pojedynczej jak mnogiej)? W tym kontekście nie sposób znaleźć odpowiedź, choć od niej właśnie zależy to, jak się odczyta dany fragment, czy jako „cienie — rzeczy” (a więc wyliczenie), czy jako konstrukcję „cienie rzeczy” (sprawa komplikuje się tu jeszcze przez to, że możliwa jest również metafora „rzeczy ulica”; i takie odczytanie jest uprawnione). Niejasności tego typu powstają zwłaszcza wówczas, gdy występują rzeczywiste bądź pozorne formy dopełniaczowe, co jest całkiem zrozumiałe, jeśli się zważy, że tzw. metafora dopełniaczowa jest jedną z najczęstszych form metafory. Nagromadzenie dopełniaczy w *inicjale z błyskawicy* jest niemal z pewnością prostym wyliczeniem, jednakże i w jego obrębie dochodzą do głosu sugestie metaforyczne.

Owe niejasności wynikające z zaniechania interpunkcji nie ograniczają się bynajmniej do spraw metafory, rzeczywistej i pozornej. Obejmują wszystkie elementy wypowiedzi poetyckiej. Dotyczą więc także układów intonacyjno-składniowych. Najprostszy przykład:

głowy snem owinięte głowy
(*pod popiołem*)

Ten wers, równoważnik zdania lub — gdy się go powiąże z wersem następnym — pierwsza część bardziej rozwiniętej frazy, będzie całkowicie czym innym zależnie od tego, jak go się odczyta:

głowy — snem owinięte głowy
głowy snem owinięte — głowy

Wydaje się jednak, że najistotniejsza jest tutaj możliwość dwojakiego odczytania, że te dwie dopuszczalne wersje niejako nakładają się na siebie, decydując o swoistości tego wersu. Albowiem i tego rodzaju niejasności poezja ta zakłada. Pozbawiony sugestii wynikających z interpunkcji, czytelnik sam ma w wielu wypadkach rozstrzygnąć, jak odczy-

tywać dane zdanie, jako oznajmienie czy pytanie, jako stwierdzenie faktu czy wykrzyknienie. I ten element wyzyskiwał Czechowicz dla swojej koncepcji poezji:

głębokie kliny ulic noc dzień światła pokotem
 lamp kule smugi w okien kwadratach
 chodzą kołem zaklętym witryn sklepowych roty
 świetlisty ich dwurząd ciasno ulicę oplata
 (*świat*)

Jak czytać nagromadzone w dwu pierwszych wersach rzeczowniki, czy jako charakterystyczny dla liryki lat dwudziestych opis, złożony z luźnych, swobodnie zestawionych obok siebie elementów, czy jako równoważniki zdań, utrzymane w intonacji wykrzyknikowej? Brulionowa wersja utworu, opublikowana w *Wierszach*, nie budzi tego rodzaju wątpliwości. Jej pierwszy wers brzmi (podkreślenie M. G.):

głębokie kliny ulic noc c z y dzień światła pokotem

Niewielkie słówko „czy” nie pozwala tu na wątpliwości: ta wersja jest jednoznaczna, stanowi opis. Usunięcie owego „czy” w wersji drukowanej jest dla praktyk Czechowicza ogromnie charakterystyczne: jakże często rezygnuje on z tych elementów, które mogłyby podsuwać czytelnikowi od razu rozwiązanie, a więc umożliwiać mu lekturę w jakimś przynajmniej stopniu bierną. Intonację wykrzyknikową wprowadza poeta w tok relacyj czy opisów:

w miasteczku o cerkwie białe
 grzmiała moja majowa wiosna
 (*autoportret*)

skrzydła teopais o skrzydła
 furkocą furkocą płosząc
 z mroku pastwiska
 parę bułanych łosząt
 (*elegia czwarta*)

Dopiero poznanie następnych wersów pozwala stwierdzić, że „o cerkwie białe” i „o skrzydła” wydzielają się z kontekstu opisowego i są swojego rodzaju apostrofami. Stwierdzenie to wymaga więc wprowadzenia korektur do pierwotnego odczytania. Apostrofy te nie stanowią w poezji Czechowicza ujęcia odosobnionego, są składnikiem szerszego zjawiska — wtrąceń w tok zdania, wtrąceń niczym nie sygnalizowanych, a więc także wprowadzających sfunkcjonalizowane niejasności. Poeta często sięga po wtrącenia mające charakter apozycji:

u kabli rur marynarze zawisli bez ruchu
 cisza cwałuje straszliwy przybysz
 w zaduchu

zalewają skroń ogniste grzywy
(*dno*)

spokojnie wejść starzec w odwiecznych ognisk światło
(*jabłko życia*)

I w tym wypadku nie sposób określić przy pierwszej lekturze właściwej funkcji „strasznego przybysza” i „starca”, dopiero poznanie całego kontekstu pozwala stwierdzić, że są one uzupełniającymi przydawkami rzeczownikowymi. Przypadek ten jest szczególnie interesujący z jeszcze jednego względu: w okresie międzywojennym apozycja była odczuwana jako raczej tradycyjne ujęcie poetyckie. Spopularyzował ją zwłaszcza Staff, który posługiwał się nią ze szczególnym upodobaniem⁶. Czechowicz zaś, wprowadzając ją w nowe konteksty, nadał jej nie znane dotąd właściwości, obdarzył nie znanymi dotąd funkcjami. Przestała ona być czynnikiem służącym jedynie bliższemu i dokładniejszemu określeniu, stała się — jak wszystko u autora *nic więcej* — jednym z czynników wieloznaczności. Osobna jej dziedzina to stosunki wewnątrz większych fragmentów wypowiedzi, stosunki między zdaniem i wewnątrz zdań rozbudowanych, wielokrotnie złożonych. Podjęcie tej kwestii wymagałoby osobnego szkicu, tu bowiem postanowiliśmy pozostać w obrębie poetyckiego mikrokosmosu Czechowicza. Już jego obserwacja pozwala wskazać na problemy ogólniejsze, istotne tak dla twórcy *nuty człowieczej* jak dla sporej części poezji współczesnej.

Przede wszystkim podkreślić należy, że rezygnacja z interpunkcji ma całkiem inny sens w prozie i całkiem inny w wierszu. W utworze prozatorskim służy ona zazwyczaj sugerowaniu chaosu, wiąże się więc z dążeniem do tego, by wypowiedź sprawiała wrażenie, że reprodukuje żywy tok myślenia lub mówienia, że nie narzuca mu arbitralnego porządku, że respektuje jego luźny charakter, powtórzenia i wszelkiego rodzaju skoki tematyczne itp. Krótko: w obrębie prozy brak znaków przestankowych jest ściśle sfunekjonalizowany, jego domeną jest forma monologu tak wewnętrznego jak wypowiedzianego. Ma on przede wszystkim uzasadnienia mimetyczne: myślenie czy mówienie jest domeną nieporządku, a więc proza, która ma ją „odtworzać” lub „naśladować” powinna także się nim odznaczać; nic lepiej temu nie służy niż rozkład

⁶ Charakterystyczny przykład z tomu *Ptacom niebieskim*:

Włóczęga, król gościńców, pijak słońca wieczny,
Zwycięzca słotnych wichrów, burz i niepogody,
Lecę w prześcigi z dalą i złudą w zawody,
Niewierny wszystkim prawdom i sam z sobą sprzeczny.
(*Sonet szalony*)

Cała strofa jest w istocie rozbudowanym systemem apozycji.

tradycyjnej składni, jego wyrazem jest właśnie usunięcie kropek i przecinków. Takie uzasadnienia⁷ są na ogół obce poezji, zazwyczaj — na pewno w przypadku Czechowicza — celem jej nie jest naśladowanie chaosu mówienia czy myślenia. Jej nieufność wobec obowiązującej składni języka, wyrażająca się w porzuceniu interpunkcji, nie wiąże się z ideami mimetyzmu, proceder ten znajduje uzasadnienie w samej wypowiedzi, w dążeniu do maksymalnego zwiększenia jej ładunku znaczeniowego, określają go więc nie odwołania do rzeczywistości pozaliterackiej, ale cele, jakie stawia się przed poezją. Celem tym jest tu — nie trzeba przypominać — sama poezja.

To jednakże nie wystarcza, należy więc sprecyzować, o jakie konkretnie kształty tej poezji chodziło, co mogła ona uzyskać z tak radykalnego zakwestionowania jednego z najsilniej zakotwiczonych w świadomości zwyczajów językowych. Przypadek Czechowicza jest szczególnie znaczący — tak ze względu na jego konsekwencję jak na miejsce autora *nuty człowieczej* w poezji polskiej, nikt bowiem doskonale od niego nie potrafił wyzyskać rezygnacji z przestankowania⁸.

Najogólniej powiedzieć można, że Czechowicz usiłował zakwestionować racjonalizujące właściwości języka, że usiłował wyzwolić poezję od tych racjonalizacji, które wynikają z faktu podstawowego, choć najbardziej elementarnego, z tego mianowicie, że jej jedyną materią jest właśnie język. I ta sprawa ma wiele stron. Zwróćmy uwagę na kilka z nich.

Kazimierz Wyka w swym eseju o Czechowiczu kładzie szczególny nacisk na muzyczny charakter jego poezji, jest to jednak — dodaje od razu — „niespiewna muzyczność”, a więc wolna od tradycyjnych schematów rytmicznych, przede wszystkim — sylabotonicznej katarynki. Muzyczność owa — zdaniem Wyki — wyłania się z samej warstwy se-

⁷ Jak się zdaje, tylko takie motywacje uznawał K. W. Zawodziński (*Wśród poetów*. Kraków 1964), kiedy krytykując praktyki Czechowicza przeciwstawiał im eksperymenty Joyce'a: „Kilkudziesięciostronicowy ostatni ustęp *Ulissesa* Joyce'a, pozbawiony znaków przestankowych i przedstawiony jako nieprzerwany ciąg słów bez wyraźnych granic pomiędzy zdaniem, jest próbą kompletnego przedstawienia niekontrolowanego potoku myśli jakiegoś marzenia przedśmiertnego. Tu więc forma graficzna jest zupełnie celowa i uzasadniona” (s. 31, przypis). Wywód o tyle zadziwiający pod piórem tego krytyka, że Czechowicz nigdy mimo wszystko tak śmiało sobie nie poczynił ze zwyczajami języka, jak to robił Joyce.

⁸ Interesująco przedstawiła pozycję wiersza Czechowicza na tle międzywojennej wersyfikacji awangardowej A. Okopień-Sławińska w rozprawie *Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego*. (*Podstawy, granice, możliwości*) („Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2). Autorka zajęła się także problemami, które są przedmiotem tego szkicu. Stwierdza ona m. in., że u Czechowicza „Niektóre sekwencje słowne są z punktu widzenia rozczłonkowania składniowego niejasne i celowo dwuznaczne. [...] Jedyną interpunkcją staje się graficzny układ wersów” (s. 445).

mantycznej wierszy, z charakterystycznego dla nich przepływu obrazów, ich zachodzenia na siebie.

Wprowadzenie kropek, pauz *etc.* potargałoby ich [tj. takich wierszy, jak np. *nuta na dzwony czy na kresach*] tkankę muzyczną⁹.

Z całą pewnością, jeśli bowiem mówić można tu o muzyczności, to — poza przykładami stylizacji — jako o próbie zastąpienia zrjonalizowanej składni przez inne sposoby wiązania słów. W tym sensie poezja Czechowicza jest z ducha muzyki. W swej nieufności wobec racjonalistycznego porządku mowy, w buncie przeciw jej schematyzacyjnym właściwościom, bliska jest ona Bergsonowskiej filozofii języka. Nie chodzi tu o bezpośrednie związki z wielkim francuskim filozofem, ale o tę atmosferę bergsonizmu, w której rozwijały się najróżniejsze i — często — najradykałniejsze inicjatywy literackie pierwszej połowy naszego stulecia. W atmosferze bergsonizmu działał zarówno Czechowicz jak Apollinaire, pierwszy, który z interpunkcji zrezygnował i praktycznie pokazał korzyści, jakie może mieć poeta z tej szokującej rezygnacji.

Rezygnacja owa sprzyja wyeliminowaniu z poezji wszelkiej dyskursywności, pozwala zastąpić wiązania logiczne mniej uporządkowanym zestawieniem elementów. Pisał o tym Ważyk, poddając analizie własne doświadczenia poetyckie:

Zniesienie znaków przestankowych, które nastąpiło za przykładem Apollinaire'a, wywołuje u nas po latach wątpliwe komentarze. [...] Z własnego doświadczenia mogę dodać, że znosiłem je w tych wierszach, gdzie rozluźniała się więź między zdaniem i zaczęła wkraczać poetyka asocjacyjna. Tłumaczyłem to sobie tym, że znaki przestankowe tamują „fale emocjonalną”¹⁰.

Właśnie: poetyka asocjacyjna. Ta kategoria doskonale przylega do liryki Czechowicza. Nie chodzi w niej o racjonalnie umotywowane związki pomiędzy słowami i ich desygnatami, ale o możliwości ich swobodnego zestawiania. Jeśli kategorię składniową uogólnić i zastosować do całości dzieła, powiedzieć można, że Czechowicz realizuje zasady całkowitej parataksy. Parataksa jest podstawową regułą jego poezji: zestawia on bowiem słowa i oznaczone przez nie rzeczy i stany obok siebie, nie podporządkowuje jednych drugim. Konsekwencję stanowi — by tak powiedzieć — powszechne zrównanie wartości, gdyż wszystko, co wcho-

⁹ K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 57; zob. rozważania na s. 48—53. Zob. także J. Śpiewak, *Rozpoczynam dyskusję o poezji Józefa Czechowicza*. „*Twórczość*” 1955, nr 5.

¹⁰ A. Ważyk, *Uwagi o teorii wiersza*. „*Twórczość*” 1962, nr 4, s. 96. — J. Sławiński (w: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967, s. 102—123) analizował *Sen* Czechowicza jako przykład poetyckiego asocjacionizmu.

dzi w obręb zestawienia, jest tak samo ważne dla globalnego sensu wiersza. Jest to jedna z najbardziej podstawowych właściwości poetyki Czechowicza. Dzięki niej właśnie jego dzieło jest — obok propozycji Leśmiana i awangardy krakowskiej — najwybitniejszym zjawiskiem w kształtowaniu składni poetyckiej, jakie stało się udziałem literatury polskiej w pierwszym półwieczu naszego stulecia.

Na koniec muszę powrócić do sprawy częściowo już omówionej. Głównym celem usunięcia interpunkcji jest spotęgowanie wieloznaczności wiersza, traktowanie go jako aleatorycznej partytury, która w pełni się realizuje dopiero w procesie czytania. Czytelnik nie jest tu biernym odbiorcą, ale współuczestnikiem procesu twórczego, który dokonuje wyboru wśród tych możliwości, jakie stworzył dla niego poeta. Wybór ten stanowi podstawowy akt w trakcie lektury, bez niego wszelki kontakt z poezją Czechowicza skazany jest na fiasko. W pierwszych redakcjach wierszy, w których zachowano znaki przestankowe, wyraził on swoje sugestie, jak należy czytać ten czy ów utwór. Jak świadczą redakcje książkowe, intencje te traktował Czechowicz jako jedną z możliwości, a nie jako ostateczną interpretację autorską, która ma obowiązywać także czytelnika. Zasadniczą intencją poety było pozostawienie swobody w poszukiwaniu tych znaczeń wiersza, które wydadzą się pod takim czy innym względem najbardziej umotywowane, najbardziej interesujące i odpowiednie¹¹. Innymi słowy: zasadniczą intencją tej poezji jest organizowanie z góry założonej wieloznaczności. Przyjmując taki program, Czechowicz wpisał się w poczet kontynuatorów tych idei poetyckich, które sformułowane zostały pod koniec XIX w. (przede wszystkim we Francji) i które wciąż demonstrują swą żywotność w różnych tendencjach poezji naszego stulecia. Kunst wieloznaczności, tak znakomicie opanowany przez Czechowicza, jest jedną z jej najistotniejszych zdobyczy.

¹¹ Przyboś w przywoływanym już manifestie jako argument przeciw poezji nie uznającej znaków przestankowych traktuje to również, że nie może być ona recytowana. Nie sądzę, by był to argument trafny. Rzeczywiście, utworów tych nie można recytować *a vista*. Jednakże nawet najbardziej wytrawny muzyk nie potrafi *a vista* odczytać partytury Schönberga, Messiaena czy Lutosławskiego, co wszakże nie stanowi argumentu przeciw nowoczesnej muzyce. Wydaje się, że dla ambitnego recytatora poezja właśnie taka jak Czechowicza powinna być szczególnie frapująca. W tym wypadku bowiem wszelka recytacja musi być indywidualną interpretacją tekstu.