

Roman Jakobson

Postscriptum do książki "Questions de poétique"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/2, 305-324

1974

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.

ROMAN JAKOBSON

POSTSCRIPTUM
DO KSIĄŻKI „QUESTIONS DE POÉTIQUE”

Studiowanie poezji w aspekcie językoznawczym to praca o podwójnej doniosłości.

Z jednej strony, nauka o języku, oczywiście powołana do badania znaków językowych we wszelkich układach i funkcjach, nie powinna zaniedbywać funkcji poetyckiej współobecnej w mowie każdej istoty ludzkiej od wczesnego dzieciństwa i grającej główną rolę w strukturalizacji wypowiedzi. Funkcja ta zakłada postawę introwersyjną wobec znaków słownych w związku *signifiant z signifié*, a w języku poetyckim zdobywa dominującą pozycję. Język poetycki wymaga od językoznawcy szczególnie wnikliwego badania, tym bardziej że wiersz należy, jak się zdaje, do powszechnych fenomenów ludzkiej kultury.

Święty Augustyn sądził nawet, że bez praktycznej styczności z poetyką tylko z trudnością można by spełniać obowiązki rzetelnego gramatyka. Z drugiej strony wszelkie badania z zakresu poetyki zakładają z góry wtajemniczenie w wiedzę o języku, poezja bowiem jest sztuką słowa implikującą przede wszystkim szczególny sposób posługiwania się językiem.

Otóż na językoznawców, odważających się badać język poetycki, spada cały arsenał zarzutów ze strony krytyków literackich, a niektórzy z nich zaciekle odmawiają językoznawstwu prawa do zgłębiania zagadnień poezji. Proponują oni najwyżej, by wyznaczyć tej nauce status dyscypliny pomocniczej w stosunku do poetyki. Wszystkie te ograniczające i zakazujące zabiegi wywodzą się z przestarzałego poglądu, odbierającego językoznawstwu jego główne zadanie, tj. badanie formy słownej w odniesieniu do jej funkcji, albo też przyznającego analizie językowej tylko jedną z rozmaitych funkcji mowy — funkcję referencjalną.

Inne jeszcze przesady, zawinione z kolei przez niezajomość współczesnego językoznawstwa i jego celów, doprowadziły krytyków do poważ-

[Przekład według wyd.: R. Jakobson, *Postscriptum*. W: *Questions de poétique*. Paris 1973, s. 485—504.]

nych pomyłek. Obecnie pogładowi zamykającemu analizę językową w ciasnych ramach zdania, w rezultacie czego językoznawca byłby niezdolny do badania kompozycji utworów poetyckich, przeciwstawia się analizę tekstu rozumianą jako jedno z pierwszoplanowych zadań nauki o języku.

Językoznawca zajmuje się obecnie przede wszystkim zagadnieniami semantycznymi na wszystkich płaszczynach mowy, a jeśli usiłuje „opisać to, z czego jest zrobiona poezja”, znaczenie utworu przedstawia się jako integrująca część całości, i można by zapytać, dlaczego krytyk sądzi, że analiza semantyczna wypowiedzi poetyckiej wykracza poza badanie lingwistyczne. Jeśli z utworu poetyckiego wynikają zagadnienia wznoszące się ponad fakturę słowną, wkraczamy tu tylko — a nauka o języku daje nam liczne tego przykłady — w rozleglejszy z koncentrycznych kręgów, w sferę semiotyki, której językoznawstwo jest tylko podstawową częścią.

Ostatecznie, „świat mowy” według terminologii Ch. S. Peirce’a, tzn. stosunek między mową a jej okolicznościami, stanowi trudny problem, związany tak z językiem poetyckim, jak i z innymi odmianami języka ludzkiego, i to nieuniknione dla rozumienia mowy zagadnienie nie może pozostać obce lub obojętne dla badaczy wiernych dewizie: „*linguistici nihil a me alienum puto*”. Otóż w tradycji lingwistycznej nawet takie składniki mowy, jak wyrazy, były rozpatrywane pod kątem ich stosunku do rzeczy (*Wörter und Sachen*).

Poetykę można określić jako językoznawcze studium funkcji poetyckiej w kontekście przekazów słownych w ogóle, a poezji w szczególności. Tendencja „do określania wypowiedzi poetyckiej jako anormalnej”, mimo że przypisywana przez krytyka językoznawcom, jest w rzeczywistości tylko zjawiskiem anormalnym, odosobnionym i przelotnym w ciągu tysiącleci istnienia i rozwoju wiedzy o języku.

„Literackość” (*litieraturnost*), inaczej mówiąc, transformacja mowy w dzieło poetyckie, a także system poczynań realizujących tę transformację, oto temat rozwijany przez językoznawcę w toku analizy utworów poetyckich. W przeciwieństwie do zarzutów formułowanych przez krytykę literacką wymieniona tu metoda prowadzi do specyfikacji analizowanych „aktów literackich” i otwiera równocześnie drogę do narzucających się same przez się uogólnień.

Chociaż poetyka, która interpretuje dzieło poety przez pryzmat języka i bada dominującą funkcję poezji, stanowi z mocy samej definicji punkt wyjścia do wyjaśniania utworów poetyckich, oczywiste jest, że ich wartość dokumentalna, tak psychologiczna lub psychoanalityczna, jak socjologiczna, pozostaje otwarta dla dociekań specjalistów wymienionych dyscyplin. Muszą oni jednak brać pod uwagę fakt, że dominująca funkcja

działa wpływa na inne funkcje i że inne warstwy dzieła są siłą rzeczy podporządkowane poetyckiej tkance poematu. Tautologia ta zachowuje tu całą swoją przekonującą wymowę.

Poezja uwypukla elementy konstrukcyjne wszystkich płaszczyzn językowych, zaczynając od siatki cech dystynktywnych, a kończąc na kompozycji tekstu. Relacja między *signifiant* a *signifié* funkcjonuje na każdej płaszczyźnie językowej, a nabywa szczególnej wartości w wierszu, gdzie introwersyjny charakter funkcji poetyckiej osiąga apogeum. Jest to, używając określeń Baudelaire'owskich, „złożona i niepodzielna całość”, gdzie wszystko pozostaje „znaczące, wzajemne, odwracalne, k o r e s p o n d u j ą c e” i gdzie nieustanne krzyżowanie dźwięku i sensu ustanawia między nimi związek bądź paronomastyczny i anagramatyczny, bądź figuratywny (czasami onomatopoeiczny).

Niektórzy krytycy wykazują politowania godną głuchotę wobec figur foniczno-semantycznych, zaprzeczając np. istnieniu uderzającej odpowiedniości między sześcioma samogłoskami nosowymi połączonymi ze spółgłoską syczącą, które wybijają się wyraźnie w dwu końcowych strofach ostatniego *Spleenu* w *Kwiatach zła*: IV₂ LANcent, ₄AINSi... erRANTS et SANS patrie, V₁ SANs tambours, ₄SON drapeau. Ten sam krytyk chciałby nawet zakwestionować motyw przewodni cytowanego utworu, zwartą i kapryśną kombinację obrazów symetrycznych z figurami sufiksalnymi i fleksyjnymi, powtarzających się paronomazji i sekwencji fonicznych: I₂ L'ESPRIT gémiSSANT EN PROIE, II₂ L'ESPÉRANCE, comme une chauve-souRIS — IV₃ ESPRITS errANTS et SANS patRIE, V₂ Défilent lentemENT... L'ESPOIR (₃ Vaincu, pleure). Gdy tacy badacze, jak M. Bierwisch, M. Bloomfield, J. Lotman i I. A. Richards, którzy łączą rzeczywiste opanowanie materiału językowego i literackiego, zbliżyli się dzięki swoim wnikliwym spostrzeżeniom ku gramatyce poezji, krytycy pozbawieni kontaktu ze strukturalną analizą języka usiłują przekonać nas, że „ściśle i rygorystyczne metody”, które językoznawca próbuje wprowadzić do poezji, „nie będą nigdy mogły oddać subtelności i nieuchwytności tego czegoś, co według nich tworzy poezję”. Lecz to coś pozostaje jednakowo nieuchwytnie w naukowym badaniu tak języka, jak społeczeństwa, życia lub tajemnic materii. Przeciwwstawianie z ważną miną tego czegoś nieokreślonego nieuniknionemu w nauce przybliżeniu jest doprawdy bezcelowe.

W ciągu ostatnich dwudziestu lat badania moje w dziedzinie poetyki koncentrowały się głównie wokół pracy nad tym, co poeta Gerard Manley Hopkins określił jako „figury gramatyczne”, a co do tej pory pozostało najmniej znanym działem problematyki językowej. Nikt nie przypisuje monografiom ograniczającym się do zagadnień rymu i rytmu intencji zawężania poetyki do metryki lub do sztuki rymowania, a jednak kilku

polemistów wysunęło bezzasadną tezę, że w moich pracach poświęconych gramatycznemu aspektowi utworów poetyckich staram się „sprowadzić strukturę dzieła literackiego do uwydatnienia funkcji kategorii gramatycznych” oraz że przypisuję „całą sugestywną siłę poezji korelacjom między podziałami morfologicznymi i paralelizmom lub kontrastom składniowym”. Pleonastyczna deklaracja innego uczestnika owej dyskusji jest z pewnością bliższa prawdy: „Żadna gramatyczna analiza utworu poetyckiego nie może dać nic ponad gramatykę poezji”. Jednakże rzekomy wniosek, wyprowadzony przez niego z owej tezy — „nieistotność [irrelevance] gramatyki” dla poezji jest jawnie błędny, mimo usiłowań podparcia go zapewnieniami, że „pisarze kpią sobie z kategorii gramatycznych”. Otóż właśnie Baudelaire zawczasu i niedwuznacznie obalił podobną argumentację, którą szermuje się dziś w związku z jego twórczością: *Gramatyka, sama oschła gramatyka staje się czymś w rodzaju twórczego czarnoksięstwa* *. Wnikliwa charakterystyka części mowy zamyka to wyznanie wiary poety: *Słowa zmartwychwstają wraz z ciałem i kością, rzeczownik w majestacie swojej istności, przymiotnik jak przezroczy strój, który go ubiera i barwi niby szklista powłoka, i czasownik, anioł ruchu, nadający rozmach zdaniu*. Autor *Kwiatów zła* nieraz powraca do pojęcia obrazotwórczego czarnoksięstwa będącego udziałem języka w ogóle, a języka poetyckiego w szczególności: *Wyraz, słowo, zawiera w sobie coś sakralnego, co zabrania nam czynić z niego igraszkę przypadku. Postugiwać się mądrze językiem to uprawiać rodzaj obrazotwórczego czarnoksięstwa*.

To przemyślane veto poety rzucone wszelkim grom przypadku przekreśla naiwne przypuszczenie niektórych krytyków utrzymujących, że „utwór poetycki może zawierać pewne struktury, które nie mają znaczenia dla jego funkcji i efektu jako dzieła literackiego”. Analiza językowa, biorąca z konieczności pod uwagę różnorodność funkcji słownych, a przez to dostosowana do „specyfiki języka poetyckiego” nie może pomijać charakteryzujących go szczególnych struktur. W swoich poglądach Baudelaire, dla którego *słowa same przez się i poza sensem, jaki wyrażają* (tj. ich znaczeniem leksykalnym), *mają własne piękno i własną wartość*, jest bardzo bliski innemu wielkiemu poecie i teoretykowi ubiegłego wieku, G. M. Hopkinsowi, który zdołał wyróżnić poetycką nośność figury gramatycznej: ta ostatnia, powiedział w swoich wykładach retoryki z lat 1873—1874, może być ukształtowana w sposób umożliwiający percepcję dla jej samoistnych wartości [for its own sake and interest], przekraczającą i pozostawiającą na uboczu znaczenia wyrazów.

Kwestia względnej relewancji opozycji gramatycznych z punktu wi-

* [Kursywę tu i w podobnych dalszych wypadkach powtarzamy za wydaniem, na którym opiera się niniejszy przekład.]

dzenia ich roli w analizowanych tekstach znajduje właściwe rozwiązanie, jeśli będziemy systematycznie obserwować rozmieszczenie opozycji nacechowanych i nie nacechowanych, ich nagromadzenie i pominięcie w odniesieniu do różnych jednostek metrycznych, do ich granic i liczby, jak i do rymów we właściwej im różnorodności i specyfice, a ostatecznie także w odniesieniu do całego zarysu danego utworu poetyckiego.

W przeciwieństwie do tego, co sądzi krytyk o błahości usiłowań badaczy zmierzających do powiązania dystrybucji kategorii gramatycznych „z najbardziej zewnętrznymi aspektami tekstu, a zwłaszcza z wersyfikacją”, właśnie dzięki tego rodzaju konfrontacjom badacz może od razu uniknąć niebezpieczeństwa mechanicznego, ślepego i arbitralnego rejestrowania omawianych opozycji gramatycznych, a także potrafi zrozumieć hierarchię ich funkcji w dziele poetyckim.

Jeden z krytyków oskarża mnie, twierdząc śmiało, że kierowany powziętą z góry opinią biorę pod uwagę tylko niektóre rodzaje tekstów, zanedbując resztę. Jednakże moje szkice i referaty o gramatyce poezji zebrane w trzecim tomie *Selected Writings* (w druku) poddają szczegółowej analizie liczne utwory poetyckie, napisane w większości w czasach od VIII do XX w. w około piętnastu językach, utwory należące do bardzo różnych szkół i tradycji literackich i przejawiające wielką różnorodność stylów i tematów — religijnych, filozoficznych, refleksyjnych, erotycznych; znajdzie się tam i chorał z wojen husyckich, i manifesty polityczne, jak rewolucyjne wiersze Aleksandra Radiszczewa, rosyjskiego zesłańca z końca XVIII w., a także Bertolta Brechta, sławiącego partię komunistyczną. W tym repertuarze tekstów pieśni sąsiadują z wierszami recytowanymi, a folklor z poezją pisaną.

Jedyne ograniczenie, na które pozwoliłem sobie przy doborze tekstów, dotyczy ich objętości. W swojej *Filozofii kompozycji* E. A. Poe poparty właśnie przez Baudelaire'a wyjaśnia szczególny charakter krótkich utworów, które pozwalają nam przy końcu lektury wiersza zachować żywe wrażenie jego początku, a w konsekwencji sprawiają, że jesteśmy specjalnie wrażliwi na całość utworu i na „całościowy” charakter efektu, jaki wywołuje. Jednoczesna synteza krótkiego utworu poetyckiego dokonana przez bezpośrednią pamięć określa wyraźnie właściwe mu prawa strukturalizacji i odróżnia je od tych, które podtrzymują w napięciu a r m a t u r ę długich poematów. Gramatyka poezji epickiej, którą można by porównać do zasad konstrukcyjnych wielkich kompozycji muzycznych wraz z ich motywami przewodnimi przenikającymi dzieło, to osobny temat, który próbuję naszkicować, badając różne przykłady tego rodzaju poetyckiego, jak np. długie poematy Kamoensa, Pope'a i Puszkina, a także byliny ruskie. Wszelkie próby analizy oddzielnych fragmentów bez względu na całość tekstu są tak samo jałowe, jak studiowanie oderwanych

partii jakiegoś fresku w ten sposób, jakby chodziło o samoistne, całościowe malowidła.

Stabilność i rygoryzm charakteryzujące na danym etapie języka znaczenia gramatyczne, w porównaniu do znacznie bardziej nie sprecyzowanej i zmiennej wartości leksykalnej wyrazów, jasno przedstawili Franz Boas i Edward Sapir. Stabilność ta znajduje uderzające potwierdzenie w dużej sile oporu, którą struktury gramatyczne przejawiają wobec nacisku wywieranego przez poezję eksperymentalną na materiał werbalny; natomiast leksyka i frazeologia łatwo ulegają śmiałym eksperymentom nowatorów.

Jak to podkreśla Baudelaire, *porządek wyrazów* nadaje im *niezaprzeczalną wartość*. Gramatyczne kategorie wyrazów (lub według przejrzystej terminologii średniowiecznych uczonych *modi significandi essentialia et accidentalia*), podobnie jak funkcje syntaktyczne tych klas i podklas tworzą, jeśli tak można powiedzieć, szkielet i muskulaturę języka; w rezultacie konstrukcja gramatyczna języka poetyckiego stanowi poważną część jego istotnej wartości. Jak to zauważył matematyk René Thom w swoim podstawowym dziele *Stabilité structurelle et morphogénèse* (1972), nauka o języku rozwija się w kierunku topologicznej interpretacji kategorii gramatycznych i ich funkcji, zdolnej do wyodrębnienia właściwych odpowiedniości.

Na nie przemyślane zarzuty, przypisujące mi rzekomy pogląd, „że każde powtórzenie lub kontrast pojęcia gramatycznego jest w istocie chwytem poetyckim”, muszę odpowiedzieć, że w rozmieszczeniu klas i podklas gramatycznych wszystkie akumulacje i opozycje, których nam dostarcza poezja i które wyraźnie różnią się od języka codziennego oraz od prozy dziennikarskiej, prawniczej czy naukowej, zaliczają się w oczywisty sposób do zasobów języka poetyckiego. Gdy tylko zaczniemy zestawiać ze sobą rozmaite zjawiska tego rzędu, dochodzimy zawsze do wniosku, że znajdują się one we wzajemnych relacjach, a ich różnorodne znaczenie w utworze poetyckim sprzyja wydobyciu całej skali wartości.

Analiza poezji uwidacznia zadziwiająco zależność między rozmieszczeniem kategorii gramatycznych a korelacjami metrycznymi i stroficznymi; krytyk, zmuszony do uznania oczywistej „aktualizacji językowej” tych kategorii (lub raczej *linguistic actualization*, jak to sugeruje wersja angielska), potyka się o pozorny dylemat: „Czy aktualizacje językowe i aktualizacje poetyckie mają wspólny zasięg?” Lecz jeśli ten układ paralelizmów i kontrastów gramatycznych, stanowiący typową i specyficzną własność poezji, nie służy zabiegom poetyckim, językoznawca ma prawo postawić pytanie: w jakim celu poeci wprowadzają tę armaturę, skrupulatnie ją podtrzymując i wyraźnie różnicując?

Symetryczny układ opozycji gramatycznych w utworze poetyckim

jest łatwo dostrzegalny, „lecz czym właściwie ta symetria przyczynia się do przyjemności odczuwanej w zetknięciu z poezją?” — woła jeden z nieuleczalnych sceptyków, któremu zresztą Baudelaire odpowiedział zawczasu, przywołując wraz z Poem, z jednej strony *regularność i symetrię stanowiącą jedną z podstawowych potrzeb ludzkiego umysłu*, a z drugiej, krzywizny, z *lekka nieforemne*, które rysują się na tle tej regularności, *tzn. coś nieoczekiwanego, niespodziankę, zadziwienie*, stanowiące z kolei *istotny składnik efektu artystycznego*, lub innymi słowy *niezbędną przyprawę wszelkiej piękności*. Otóż od dobrych pięćdziesięciu lat nasze prace z zakresu poetyki w dużej mierze używały tej *przyprawy* pod etykietą „zawiedzonego oczekiwania” (albo „zawiedzionej antycypacji”).

Do krytyka skłonno go lekceważyć „zasadę równoważności” w dziele wyobraźni i sprowadzać ją do „struktur wspaniale asymetrycznych” najwłaściwiej będzie skierować antycypowaną odpowiedź Baudelaire’a: *Nic pan nie pojmuję z architektury wyrazów, z plastyki języka*. Gdy staraliśmy się ukazać w dziele poety to, co według komentarza Teofila Gautier stanowi jego *szczególną architekturę, jego indywidualne formuły, własną rozpoznawalną strukturę, sekrety warsztatowe, piętno mistrzostwa*, zostaliśmy oskarżeni przez cytowanego już krytyka o hołubienie w sekrecie, lub nawet otwarciu, „marzenia strukturalisty” tzn. *the perennially appealing fantasy of total control*, co mogłoby, jak insynuuje „łatwo służyć autokratycznym ambicjom politycznym”. Ta antynaukowa denuncjacja przypomina nam *mutatis mutandis* sformułowanie pewnego praskiego donosiciela, który oskarżał lingwistykę strukturalną o to, że „służy tylko do przedłużenia i usprawiedliwiania panowania burżuazji”. Sarkastyczna uwaga N. Ruweta o wyimaginowanym ideale poetyki „zdolnej mechanicznie rodzić »poematy«” stanowi trafną odpowiedź na niefortunne fantazje krytyka.

Układ kategorii gramatycznych czy to powtarzających się, czy to opozycyjnych, nie jest, wbrew wszystkim zarzutom, ani objawiony z góry, ani „ustanowiony *à priori*”. Trzy podstawowe zasady służą do zbliżania i do urozmaicenia zwrotek krótkich utworów, ale hierarchia tych zasad zmienia się zależnie od samych utworów, ich stylu i rodzaju oraz indywidualności poety albo szkoły poetyckiej. Te trzy rodzaje związków między strofami opierają się — podobnie do trzech wersji rozmieszczenia rymów — na następstwie (por. rymy parzyste *aa-bb*), na alternacji (por. rymy krzyżowe *ab-ab*) i na obramowaniu (por. rymy obejmujące *ab-ba*).

Mimo całego niedowiarstwa krytyków wobec odległych podobieństw musimy położyć nacisk na oczywisty fakt, że stosunki zgodności między strofami nieparzystymi przeciwstawione odpowiedniościom łączącym strofy parzyste stanowią jedną z technik najbardziej rozpowszechnionych, a te podobieństwa i kontrasty mają tendencję do występowania na róż-

nych poziomach i w różnych aspektach języka — od fonologii do semantyki i od paraleli morfologicznych i składniowych do odpowiedniości leksykalnych. To, co Gautier mówi o rymach Baudelaire'a, pozostaje słuszne nie tylko dla rymów i nie tylko dla sztuki Baudelaire'owskiej, ale dla każdej konstrukcji wiersza: *Lubi on harmonijne krzyżowanie się rymów, oddalające echo brzmiącej na początku nuty, a słuchowi przedstawia dźwięk w naturalny sposób nieprzewidziany, który uzupełni później tak, jak ów dźwięk z pierwszego wersu, powodując zadowolenie podobne do wrażenia doskonałego akordu w muzyce.* Proporcja, jak to podkreśla Hopkins, może wyrażać się nie tylko w ciągłości, ale także w pauzie.

Pomimo wątpliwości co do relewancji zaimków w gramatyce poezji zwrotki parzyste i nieparzyste różnią się często opozycją między obecnością w jednej z tych grup a nieobecnością w drugiej grupie zaimków osobowych i zaimków przymiotnych dzierżawczych, odnoszących się do pierwszej i drugiej osoby liczby pojedynczej (jak w analizowanym wyżej sonecie du Bellay) lub niezależnie od liczby (jak w ostatnim *Spleenie* w *Kwiatach zła*), a ten kontrast sygnalizuje wyraźnie pogłębioną alternację dwóch modusów, subiektywnego i oderwanego. Podobieństwa odległe od siebie podaje w wątpliwość krytyk najbardziej zaczepny i, wyznajmy to, najbardziej w swoich sądach powierzchowny. „Równowartości ustalone w oparciu o podobieństwo czysto syntaktyczne” wydają mu się „szczególnie wątpliwe”. Jako przykład cytuje on paralelę, którą według dwóch autorów studium o *Kotach* Baudelaire ustanawia między dwoma wersami kończącymi nieparzyste zwrotki sonetu, pierwszy czterowiersz i pierwszy trójwiersz. Są to jedyne zdania względne w całym utworze; obydwa są wprowadzone przez zaimek *qui* [które], i w obydwu wypadkach zaimek ten odnosi się do dopełnienia zdania głównego, a po nim następuje czasownik w liczbie mnogiej.

A więc po pierwsze, krytyk ten zdaje się zapominać nie tylko o pierwszorzędnej roli przypadającej w wierszach paralelizmowi gramatycznemu, przede wszystkim składniowemu — prawdopodobnie w większości języków świata — lecz także o zadziwiającym fakcie, na który ponad sto lat temu zwrócił uwagę G. M. Hopkins: ta sama „figura gramatyczna” sprawuje funkcję mniej uregulowaną, ale nie mniej ważną w naszej poezji pozbawionej regularnego paralelizmu i jako przykład cytuje *the intricacy of Greek or Italian or English verse*.

Po drugie, odpowiedniości między dwoma nieparzystymi zwrotkami znajdują, jak to wskazaliśmy, swoją opozycję w paralelizmie, również syntaktycznym, łączącym dwie zwrotki parzyste.

W końcu upodobnienie między dwiema strofami nieparzystymi nie tylko nie ogranicza się do „czysto syntaktycznego podobieństwa”, lecz podtrzymuje i wzmacnia podwójny kontrast semantyczny. Na planie

przestrzennym kontrast ten wiąże zakończenie przedostatniego wersu obydwu zwrotek nieparzystych: dom, który otacza łąki, zamienia się w rozległą pustynię, *fond des solitudes* [głęboką pustkowia], a na końcu dwóch przyległych wersów tychże zwrotek nieparzystych dwie grupy równoległych wyrazów (*dans leur mûre saison — dans un rêve sans fin* [w ich dojrzałej porze — w śnie bez końca]) przeciwstawiają się wzajemnie, tym razem na planie czasowym: „Jedna grupa przywołuje dni obliczone, a druga — wieczność”. Ograniczenie ustępuje miejsca bezgraniczności.

Ten sam krytyk zaprzecza istnieniu cech wspólnych dla strof zewnętrznych, I i IV, kontrastujących z cechami łączącymi dwie strofy wewnętrzne, II i III. Jednakże analiza sonetu *Koty*, dokonana wspólnym wysiłkiem dwóch badaczy, wykazuje wielorakie różnice między zwrotkami zewnętrznymi i wewnętrznymi, jeśli chodzi o repertuar kategorii gramatycznych, tak w ich układzie, jak w semantycznym obciążeniu strof. W szczególności zanotowaliśmy wyczuwalną różnicę między tymi dwoma rodzajami zwrotek w strukturze zdań zawierających czasownik przechodni. W zwrotkach zewnętrznych zdania te mają podwójny podmiot, a ich dopełnienie bliższe zgadza się z podmiotem, jeśli chodzi o wybór formy ożywionej lub nieożywionej, gdy tymczasem w zwrotkach wewnętrznych podmiot i dopełnienie bliższe należą do dwóch różnych form. Bezokoliczniki występują jedynie w zwrotkach wewnętrznych i pełnią analogiczne funkcje. Strofy zewnętrzne przeciwstawiają wewnętrznym bogactwo przymiotników (9 + 5 wobec 1 + 2), jak również obecność dwóch przymiotników przysłówkowych, jedynych w sonecie i pełniących z kolei podobne funkcje składniowe.

Owego krytyka szczególnie oburzyło nasze spostrzeżenie o uderzającym paralelizmie między ostatnim wersem pierwszej strofy a pierwszym wersem ostatniej: jedynie drugie i przedostatnie orzeczenia sonetu zawierają łącznik i orzecznik, a w obydwu przypadkach ów przymiotnik, po którym następuje cezura, jest uwypuklony za pomocą rymu wewnętrznego (*Qui comme EUX sont frilEUX — leurs REINS féconds sont pLEINS*). Pretensja krytyka jest jednym z licznych przykładów braku wiadomości z zakresu nauki o języku i o wierszu: „*plein* nie może być oddzielone od *étincelles*; *plein* jest enklityczne, co w praktyce anuluje rym”. Otóż termin „enklityczny” oznacza wyraz nieakcentowany, wspierający się na wyrazie poprzednim, akcentowanym, a autor w wersji tak francuskiej, jak i angielskiej swojego artykułu, myli termin „enklityczny” z „proklitycznym”, oznaczającym wyraz nieakcentowany wspierający się na następującym po nim wyrazie akcentowanym. Lecz wyraz *pleins* nie jest ani enklityczny, ani proklityczny i choć należy do tej samej „grupy oddechowej” (*breath group*) co dwa następne wyrazy, z któ-

rych drugi jest nosicielem akcentu zdaniowego, to jednak zespół *sont pleins* tworzy wewnątrz tej grupy osobny poddział (*speech measure*), z akcentem na drugim wyrazie, *pleins*. Cezura rozdziela te dwie „jednostki”, a na sylabie poprzedzającej cezurę spoczywa niezmiennie akcent metryczny. W konsekwencji rym wewnętrzny oparty na akcencie równocześnie metrycznym i syntagmatycznym może być nawet uznany za wybijający się, tym bardziej że znajduje on podporę w ściśle jambicznym rytmie całego półwiersza (*leurs reins / féconds / sont pleins* [ich lędźwie / płodne / pełne są], gdy tymczasem anapest podtrzymuje równoległy rym (*Qui comme eux / sont frileux* [które jak one / są na chłód wrażliwe]). Zresztą Baudelaire rozdziela dwa poddziały jednej „grupy oddechowej” nie tylko w miejscu cezury, lecz również na krańcach wersów (*l'étreinte // De l'irresistible Dégout; il rompit un morceau // Du rocher* [uścisk // Nieodpartego wstrętu; rozwalił kawał // skały]).

Całkowicie niezrozumiały dla tego krytyka lub używając jego terminologii, dla *literary scholars of the humanist stripe* [literackich naukowców z humanistycznego kręgu], gdy podejmują oni zagadnienia paralelizmu, pozostaje fakt, że badanie inwariancji nie tylko nie wyklucza wariantów, lecz wprost przeciwnie, implikuje ich efektywną obecność. Intuicja Hokpkinsa widzi tu nawet esencję poetycką wszelkiego paralelizmu: *W sztuce dążymy nie tylko do urzeczywistnienia jedności, stałości praw i równości, lecz również do jednoczesnego uwzględnienia różnaitości, różróźnień i kontrastów; przyciąga nas rym, a nie echo; to nie jest unisono, lecz harmonia.*

„Paralelizm na odległość” wzbudza nieufność polemistów skłonnych sądzić, że odpowiedniości między początkiem i końcem wiersza „absolutnie nie mogą być postrzeżone przez czytelnika”, chociaż sztuka poetycka zna rozmaite kompozycje typu ronda, oparte na regularnym związku między końcem a początkiem utworu. Nie będąc bynajmniej *łańcuchem Markowa*, inaczej mówiąc, ciągiem przypadków, których prawdopodobieństwo zależy od bezpośredniego sąsiedztwa, tekst utworu poetyckiego przeciwstawia się zdecydowanie wysiłkom krytyków zmierzających do „poszanowania jedności sensu” poprzez trzymanie się „normalnego toku lektury”, oraz „percypowania utworu poetyckiego zgodnie z jego konfiguracją językową, idąc za tokiem zdania i rozpoczynając od początku”, „nie wykorzystując końca do komentowania początku”. Te usiłowania przeciwstawiają się spontanicznej skłonności Baudelaire’a do retrospektywnej zasady kompozycji poetyckiej głoszonej przez Edgara Poe, a odpowiadającej procesom znanym językoznawstwu pod nazwami asymilacja i dysymilacja regresywna. W istocie konfiguracja językowa wymaga odniesienia do końca zdania, aby zrealizować jednoczesną syntezę umożliwiającą percepcję i zrozumienie całości. Przypomnijmy potrzebę analogicznego spojrzenia na tekst muzyczny.

W sonecie np. wzajemna odpowiedniość strof nieparzystych przeciwstawnych parzystym oraz strof zewnętrznych przeciwstawnych wewnętrznym jest często najsilniejsza, co można częściowo wytłumaczyć symetrią związków między parami zwrotek parzystych i nieparzystych (albo między parami zwrotek zewnętrznych i wewnętrznych), wyrażającą się stosunkiem siedem do siedmiu [wersów], gdy tymczasem para dwóch czterowierszy przeciwstawia osiem wersów sześciu wersom dwóch trójwierszy.

Wielcy mistrzowie sonetu z ubiegłego stulecia, Baudelaire i Hopkins, uniknęli oczywiście, w zamyśle i w tworzeniu tej formy poetyckiej, tak zarazem surowej i giętkiej, prymitywizmu naszych sędziów. Nie troszcząc się o to, czy techniki i pojęcia strukturalne mogą się wydać przedwczesne lub nietrwałe, Hopkins nie obawiał się w wiek dwudziestu lat zgłębiania najbardziej zawikłanych problemów jak *struktura wersu* i *zasada paralelizmu* jako podstawa wszystkich właściwości strukturalnych sztuki słowa. W *Platońskim dialogu* tego genialnego studenta, jeden z rozmówców stawia pytanie: *Cóż to więc jest jedność strukturalna?* — i według następującej potem odpowiedzi *właśnie sonet jest przykładem takiej jedności*. Hopkins zachęca do studiowania systemu paralelizmów tworzących utwór poetycki oraz stosunków podporządkowania, które je łączą.

Biorąc pod uwagę nierówną liczbę wersów w czterech strofach sonetu, zauważamy częstą w tym utworze tendencję do przeciwstawiania, za pomocą systemu odpowiedniości i kontrastów, siódmego i ósmego wersu, tzn. centralnego punktu wiersza, sześciu wersom początkowym i sześciu końcowym. Według terminologii Hopkinsa tę wyraźną i symetryczną trychotomię konstrukcji stroficzej można zdefiniować jako *kontrapunkt*, zwykle występujący w utworze. Mimo że analiza *Kotów* pozwala nam dostrzec ścisłą zależność między tym trójczęściowym podziałem a profilem semantycznym sonetu, nasz krytyk przeciwstawia się bezpodstawnie tej obserwacji. Jednakże jeden przykład wystarczy, aby udowodnić, że początkowy sześciowiersz w oczywisty sposób rozbija drugi czterowiersz. Przypomnijmy, że wewnątrz wersu spotykamy pięć razy, i to wyłącznie w początkowym sześciowierszu, spójnik *et* [i], który w czterech przypadkach rozpoczyna drugą połowę wersu. We wszystkich sześciu wersach cezura oddziela dwa przeciwstawne człony syntaktyczne, gdy tymczasem we wszystkich następujących wersach cezura wskazuje stosunek podporządkowania; szczególnie w „dystychu” centralnym w obu wersach zmieniony jest stosunek współzależności między drugim a trzecim agensem. Ta zmiana układów syntaktycznych między trzema częściami sonetu różnicuje modulacje prozodyczne ich wersów i powoduje powstanie tryptyku semantycznego. Dziwaczne przekonanie krytyka, że pisarz „nie ma do swej dyspozycji” gry intonacji, oczywiście upa-

da, a dyskutant jeszcze raz daje dowód zupełnego braku zainteresowania dla bogatych doświadczeń językoznawstwa.

Utwór o nieparzystej liczbie zwrotek, jak ostatni *Spleen* z *Kwiatów zła* dąży do uwydatnienia strofy centralnej. I rzeczywiście, między pięcioma czterowierszami *Spleenu* trzeci wyróżnia się sposobem konstrukcji, jak mówił Baudelaire, od dwóch pozostałych czterowierszy nieparzystych, pierwszego i ostatniego. Jedną z szeregu cech formalnych, związanych ściśle z ukształtowaniem semantycznym utworu i odróżniającym odczuwalnie nieparzyste czterowiersze od parzystych, jest większa liczba przydawek, zwłaszcza w obu strofach zewnętrznych, I i V. Tutaj poeta stosuje własną regułę: *Prawo gramatyczne każe nam modyfikować rzeczownik przez przymiotnik*. Obok przymiotników, kategoria przydawek obejmuje przymiotniki przysłówkowe i przymiotniki odczasownikowe. Jeden z krytyków oskarża mnie o to, że byłem zmuszony utworzyć tę kategorię, „ażeby otrzymać zamierzoną symetrię”, lecz przecież ani Sapir, ani Tesnière, ani Dubois, ani inni językoznawcy, tworząc i charakteryzując właśnie tę kategorię i wymieniając jej komponenty, nie mieli zamiaru wkładać całego zapachu, jak wyraża się krytyk, w sporządzenie „wyważonego rachunku” odnoszącego się do zwrotek *Spleenu*. Jeśli chodzi o mnie, to nic nie dodałem do tej dobrze umotywowanej klasyfikacji. Wydaje się, że ów krytyk zgorszył się szczególnie włączeniem imiesłowu do mojej listy przymiotników odczasownikowych — *la pluie étalant ses immenses trainées* [deszcz rozpościerający swój ogromny tren] — lecz ten ekwiwalent zdania podrzędnego względny jest tylko, jak to zaznacza Tesnière w swoim pięknym przyczynku do strukturalnej składni języka francuskiego, mniej zaawansowanym stadium przechodzenia czasownika w przymiotnik. W każdym razie pewność krytyka, że wykluczenie tego imiesłowu unicestwiłoby fikcyjną symetrię, jest całkowicie fałszywa, gdyż każda z dwóch zwrotek parzystych utrzymuje minimum (3), każda z dwóch zwrotek zewnętrznych — maksimum (6), a zwrotka centralna — średnią liczbę kwalifikatorów (raz 5, raz 4). Odpowiedniość między strofami zewnętrznymi jest również zaakcentowana przez użycie identycznych przymiotników: I i V — *longs, noir*.

Podobnie niesłuszny zarzut został wysunięty przez tego krytyka przeciw moim spostrzeżeniom na temat dwóch wewnętrznych wersów czterowiersza centralnego, paralelnych pod wieloma względami. Te środkowe wersy utworu rozwijają dwa obrazy metaforyczne, których nośnik nakłada się na temat, zgodnie z trafnym wyrażeniem I. A. Richardsa. Budowa rytmiczna obu wersów jest całkiem podobna: w obu pierwszy półwiersz jest anapestyczny, drugi jambiczny, a każdy półwiersz rozpoczyna się paroksytonem (*vaste, imite; peuple infâme*). Każdy z dwóch wersów zawiera dwa rzeczowniki, z których jeden jest wyrazem

określonym, a drugi określającym. Reszta wyrazów odmiennych składa się z trzech przymiotników i jednego czasownika, podczas gdy pozostałe wersy, tak dośrodkowe, jak odśrodkowe, są wypełnione translacjami — technika podstawowa, polegająca, jak ją określił Tesnière, „na przekształcaniu jednego rodzaju wyrazów w inny” (czasowniki w rzeczowniki lub przymiotniki i przymiotniki w przysłówki). Translacja tworzy ogniwa przejściowe pomiędzy częściami mowy. Nasz krytyk, który ma nader mgliste pojęcie o językoznawstwie, nie rozumie zagadnienia translacji. Ucieka się on do dziwnego argumentu, proponując zamianę w czwartej zwrotce przysłówka *tout à coup*, na przymiotnik przysłówkowy *subitement* i do zastąpienia przymiotnika odczasownikowego w konstrukcji *errants et sans patrie* przez wyższy stopień uprzymiotnikowienia, *errant sans patrie*, co jego zdaniem nie wywrze żadnego wrażenia (*any effect whatsoever*) na czytelniku i w ten sposób udowodni bezzasadność mojego spostrzeżenia o nieobecności translacji w dystychu centralnym, kontrastującej z częstym ich występowaniem w większości pozostałych wersów.

Lecz po pierwsze, pierwsza z tych dwóch substytucji wzmacniałaby tylko omawiany kontrast, a druga nie zmieniałaby wcale liczby translacji. Po drugie, każdy czytelnik, któremu nieobce są prawidła wersyfikacji francuskiej, przeciwstawi się w obydwu wypadkach dodawaniu zbytecznej sylaby, zniekształcającej aleksandryn.

Rym, który Hopkins słusznie uważa za skrót systemu paralelizmów w poezji, implikuje z całą pewnością związek, czy to odpowiedniości czy kontrastu między dźwiękiem a sensem, związek tak leksykalny, jak gramatyczny. W obrębie rymu ten system związków (*likeness tempered with difference*) staje się szczególnie wyczuwalny. Problem różnych stopni ekwiwalencji gramatycznej między wyrazami rymowymi wybija się bardzo wyraźnie w wierszach Baudelaire'a. W ten sposób w *Kotach* rymy dziesięciu pierwszych wersów przeciwstawiają sobie parę rzeczowników lub przymiotników tego samego rodzaju i liczby lub też rzeczownik z przymiotnikiem tej samej liczby, ale funkcja składniowa przeciwstawianych wyrazów pozostaje odmienna, gdy tymczasem rymy krzyżowe na końcu sonetu kontrastują między sobą; jeden rym pod każdym względem gramatyczny (*étincelles magiques — prunelles mystiques*), a drugi zbliżający dwa homonimy rozbieżne w swoim statusie morfologicznym i składniowym (*sans fin — sable fin*). Analogiczny kontrast istnieje między rymami krzyżowymi w trójwierszach sonetu zamieszczonego na początku *Nowych kwiatów zła* (1866): *se laisser charmer — apprendre à m'aimer; les gouffres — Ame curieuse qui souffres*. We wszystkich rymach innego sonetu tego samego cyklu (*Le Rebelle* [Buntownik]) rodzaj męski skonfrontowany jest z żeńskim, a rzeczowniki z formami czasownikowymi; kulminacja kontrastu gramatycznego następuje w rymie końco-

wym łączącym trójwiersze: *aux durables appas — Je ne veux pas* (rzeczownik tworzący parę z wyrazem nieodmiennym).

Poeta, a szczególnie Baudelaire, dąży do większej efektywności opozycji gramatycznej wiążąc przeciwstawne kategorie z dwoma konwencjonalnymi modelami rymu. Mimo że technika tu była niejednokrotnie podawana w wątpliwość przez krytyków, wystarczy jedno spojrzenie na repartycję rymów w sonetach *Kwiatów zła*, żeby spostrzec jej niezaprzeczalną realność. A więc, w *Kotach* osiem wersów z rymami żeńskimi kończy się formami liczby mnogiej, kontrastując z sześcioma wersami o rymie męskim i o zakończeniu w liczbie pojedynczej. Krytyk wypowiadający wojnę za wszelką cenę gramatyce poezji sądzi, że odkrył tajemnicę tych rymów żeńskich w liczbie mnogiej: „litera s figurująca w zakończeniu czyni rym wzrokowo »bogatszym« poprzez zwiększenie liczby powtarzających się składników”. Żąda się więc od czytelnika, żeby uwierzył, że dodając literę s do e niemego, Baudelaire wzmacnia indywidualność rymów żeńskich, wymaganą przez konwencję.

Tymczasem to co ważne w *Kwiatach zła* to nie związek liczby mnogiej z tzw. rymami żeńskimi, lecz wyłącznie uwydatnienie opozycji tych dwóch liczb za pomocą obowiązkowej alternacji rymów żeńskich i męskich, niezależnie od gatunku rymów przyciągających jedną z tych liczb. Na przykład w sonecie *A une dame créole* [*Do pewnej kreolskiej damy*], który według Champfleury'ego jest chronologicznie bliski *Kotom*, oddzielonym od niego tylko jednym utworem w pierwszym wydaniu *Kwiatów zła*, wszystkie wersy męskie kończą się liczbą mnogą, a wszystkie żeńskie, z wyjątkiem rymu ostatniego trójwiersza, liczbą pojedynczą. Otóż tylko w trójwierszach tego sonetu, stanowiących antytezę semantyczną jego czterowierszy (I₁ *Au pays parfumé que le soleil caresse* [W wonnej krainie, którą słońce pieści] — III₁ *Si vous allez, Madame, au vrai pays de gloire* [Gdybyś poszła, o Pani, do prawdziwej krainy sławy]), rzeczownik rymuje się z przymiotnikiem (*manoirs — noirs*), rodzaj żeński z męskim (*retraites — poètes*), a ta ostatnia liczba mnoga, jedyny przykład rodzaju męskiego pomiędzy żeńskimi rymami sonetu, jest jedynym wyrazem końcowym w czternastu wersach tego utworu, który nie posiada |r| przyległego do akcentowanej samogłoski w rymie (*caResse — empourpRés — paResse — ignoRés — enchanteResse — maniéRés — chasseResse — assurés — gloiRe — LoiRe — manoiRs — retraites — poètes (!) — noiRs*). Relacja semantyczna między przedostatnim wersem, przeciwstawiającym poetów z ich *tysiącem sonetów—czarnym* z wonnej krainy, jest prawdziwym szczytem tego sonetu. Przytoczmy również *Le mort joyeux*, gdzie wszystkie rymy żeńskie łączą się z liczbą pojedynczą, a wersy z rymem męskim kończą się formami liczby mnogiej z wyjątkiem jednego wersu przywołującego oksymoryczny tytuł sonetu i tworzącego oksymoron na

początku tegoż trójwiersza (III₁ *O vers!... sans yeux, 2 voyez venir à vous un mort libre et joyeux*). Ponadto ten końcowy przymiotnik kontrastuje z pogrzebowym słownikiem wszystkich rymów utworu.

W porywie gniewu przeciw wtargnięciu językoznawców do sanktuarium poetyki jeden z dziennikarzy oskarżył mnie o przyjęcie wobec gramatyki poezji postawy rzekomo podobnej do naszego poglądu na funkcjonowanie fonemów. W naszym zarysie fonologii, pochodzącym z 1955 r. i napisanym wspólnie z Morrisem Halle, krytyk wynajduje i stara się zużytkować następujące sformułowanie:

Fonemy wyznaczają tylko czystą alternatywność. Ten brak indywidualnego oznaczenia oddziela cechy dystynktywne oraz ich kombinacje w fonemy od wszystkich innych jednostek językowych.

Oskarżycielowi rzeczywiście udało się przypisać mi akurat odwrotność mojej myśli. Od blisko czterdziestu lat podkreślałem zawsze i nadal kładę nacisk na kapitalną różnicę, która przeciwstawia cechom dystynktywnym oraz zespołom tych cech wszystkie wyższe jednostki mowy obdarzone własnym, indywidualnym znaczeniem i zachowujące je nie tylko w warunkach możliwości wyboru pomiędzy dwiema przeciwstawnymi kategoriami, lecz również w sytuacjach nakazujących bezwzględnie użycie jednej z nich. Cechy dystynktywne tracą wartość różnicującą z chwilą, gdy znajdują się w otoczeniu wykluczającym obecność cech przeciwnych, podczas gdy znaczenia kategorii gramatycznych, jak np. przypadki deklinacji, zachowują zawsze swoją wartość.

Ciekawe, że ten sam krytyk, który oskarża mnie o obniżanie wartości semantycznej faktów poetyckich i traktowanie ich na podobieństwo fonemów, sprzymierza się z tymi moimi przeciwnikami, którzy wymawiają mi, że w mojej analizie rymów uległem pokusie „nieprzemysłanych analogii” i że „gromadzę pod tą samą etykietką” liczby mnogiej *pluralia tantum* jak *ténèbres* [ciemności] i „*pluralia* emfatyczne”, takie jak *solitudes* [pustkowia]. Jednakże skoro się tylko odrzuci mechanistyczne poglądy przypisujące liczbie mnogiej wyłącznie znaczenie ściśle numeryczne, dostrzeże się od razu wartość powiększającą tej kategorii, zaznaczoną wyraźnie przez opozycję do liczby pojedynczej, czy wtedy, gdy chodzi o większą liczbę, czy też o wielką głębokość lub ogromną przestrzeń. Ten rodzaj emfazy staje się widoczny, gdy porównamy *solitudes* [pustkowia] z *désert* [pustynia] lub podejmując sugestię tegoż krytyka, „szczyt skali ekspresywnej” *ténèbres* [ciemności] z „najniższym jej stopniem” *obscurité* [ciemność — brak światła]. Ogólna wartość liczby mnogiej jest więc tu we wszystkich przykładach utrzymana i wsparta przez rymy Baudelaire’a. Pogląd o rozróżnieniu semantycznym między elementami

gramatycznymi koniecznymi i fakultatywnymi jest tylko zastarzałym i rozpowszechnionym przesądem, który należy zwalczać. *Tajemnicze znaczenie pomnożenia liczby* zachwyca autora Rac: „Wszystko jest liczbą. Liczba jest we wszystkim”.

Zanotujmy pytanie postawione przez pewnego krytyka i ujawnioną wątpliwość: „Czy czytelnik wyczuwa te zależności, którymi delektuje się badacz? Pozwalam sobie wątpić”. Otóż podmioty mówiące posługują się złożonym systemem zależności gramatycznych właściwych dla ich języka, nie będąc w stanie ich wyabstrahować ani zdefiniować, i to zadanie przypada analizie lingwistycznej. Podobnie jak słuchacze muzyki, czytelnik sonetu zachwyca się jego strofami, lecz jeśli nawet słyszy i wyczuwa konkordancję dwóch czterowierszy lub dwóch trójwierszy, to bez specjalnego przygotowania nie potrafiłby odgadnąć ukrytych współczynników tej zgodności, jak np. zadziwiającej odpowiedniości rytmicznej między wersami końcowymi (jednym żeńskim, a drugim męskim), czterowierszy, albo między końcowymi wersami (jednym męskim, a drugim żeńskim), trójwierszy: I_4 *Qui comme eux / sont frileux // et comme eux / sédentaires* = II_4 *S'ils pouvaient / au servag(e) / incliner / leur fierté* = $\cup\cup - / \cup\cup - // \cup\cup - / \cup\cup -$, i z drugiej strony III_3 *Qui semblent / s'endormir // dans un rêve / sans fin* = IV_3 *Etoilent / vaguement // leurs prunelles / mystiques* = $\cup - \cup / \cup\cup - // \cup\cup - \cup / \cup -$.

Pewien „specjalista od literatury”, który odmawia językoznawcom prawa do poddawania *Kotów* analizie strukturalnej, proponuje, żeby tę immanentną metodę (według Hopkinsa, *the verses stand or fall by their simple selves*) zastąpić średnią wyprowadzoną z grubsza z reakcji na dany bodziec. Któż to są ci „przeciętni czytelnicy” (AR = *average readers*) przeistoczeni w „archiczytelnika” (według neologizmu utworzonego za naszym „archifonemem”) i zwerbowani przez ankietera dla wysondowania opinii? Są to — odpowiada — „moi studenci lub ci, których niesprawiedliwy los rzucił w moje sieci”. Przerwa dwunastu lub trzynastu dziesiątków lat istniejąca między obecną ankietą a pierwszymi czytelnikami nowo narodzonego sonetu nie narusza ślepej wiary ankietera w maksymalną precyzję jego przedsięwzięcia. Jednakże Teofil Gautier, dziwnym sposobem zaliczony do AR, choć wyrażał głęboką dezaprobatę dla próby rozpatrywania „utworu poetyckiego jako reakcji czytelnika”, utrzymuje, że Baudelaire posiada *dar wyczuwania odpowiedniości i że potrafi on, drogą tajemniczej intuicji, odkryć związki niewidzialne dla innych i zbliżyć w ten sposób, poprzez nieoczekiwane analogie, które tylko jasnowidz może uchwycić, przedmioty na pozór najbardziej odległe*

i najbardziej przeciwstawne. Czy można nadawać przypadkowym uczestnikom sondażu godność jasnowidzów? Lub czy można uznać dar Baudelaira, jego tajemniczą intuicję związków niewidzialnych dla innych, za fakt, zgodnie z określeniem krytyka, „nieдоступny dla normalnego czytelnika”, a więc niezdolny do ustanowienia „kontaktu między poezją i czytelnikiem”? Czy też trzeba może odebrać Gautierowi prawo wstępu do „sieci” ankietera?

Ten ostatni twierdzi, że opis *Kwiatów zła* sporządzony według jego metody „stanowiłyby z pewnością postęp”. Oto więc kilka próbek analizy sonetu opartej na pytaniach zadawanych informatorom. Przypomnijmy najpierw, że według pięknego skrótu Benveniste’a między „żarliwymi kochankami” a „poważnymi uczonymi” „dojrzała pora” gra także rolę terminu mediacyjnego: istotnie, właśnie w swojej dojrzałej porze spotykają się oni, żeby identyfikować się „jednakowo” z kotem. Pozostać bowiem „żarliwymi kochankami” nawet w „dojrzałej porze” oznacza już, że się znalazło poza pospolitym życiem, tak samo, jak znajdują się tam „poważni uczeni” z powołania: początkowa sytuacja sonetu to życie poza światem (niemniej życie podziemne zostało odrzucone) i sytuacja ta rozwija się, przeniesiona na koty, z ukrycia przed chłodem ku wielkim pustkowiom, gdzie wiedza i rozkosz są marzeniem bez końca.

Ankieter obwieszcza nam tonem surowej reprimendy, że

uczony, którego wiedza została podważona, uczony pozbawiony swojej mądrości, uczony unicestwiony, to uczony zakochany... Napotykamy (!) mierność wrażliwych na chłód i domatorów — jest się (!) rozczarowanym i nie wiadomo (!), czy śmiać się (!), czy złościć... Wrażliwi na chłód to określenie małości i „staropanieńskie”... Uczonym w kontekście kochanków i w relacjach z nimi grozi niebezpieczeństwo utraty godności: ich poważny wygląd już na nas (!) nie robi wrażenia teraz, gdy widzimy (!) ich jako wrażliwych na chłód domatorów.

Ankieter dopatruje się nawet „określeń deprecjonujących lub współodczuwających” w podmiocie *kochankowie* na początku sonetu. Udaje mu się wynaleźć „źdźbło parodii” w wyrażeniu *chluba domu* i porównuje poetę do „lisa z La Fontaine’a, przykrawającego swoje pochlebstwa na miarę kruka”. Ewokacja Erebu w węźle dramatycznym sonetu zachęca znów ankietera lub jego informatorów do porównywania Baudelaire’a „z La Fontaine’em nazywającym ogrodnika kapłanem Flory i Pomony”. W odpowiedzi na naszą analizę tych dwóch centralnych wersów utworu, krytyk sądzi ostatecznie, że „wszystko, co z tego mamy, to stwierdzenie, że koty i ciemność są ściśle ze sobą związane”, i ma ochotę przetłumaczyć ów dystych na język potoczny (*common parlance*): „Ależ lubią ciemno!

To dopiero! (*They sure love the dark. Gee!*) byłyby czarnymi końmi Diabła, ale..." Jednakże Teofil Gautier, dokooptowany do sondażu, ostrzegł nas przed *niechęcią umysłów praktycznych i lubiących światło dzienne, których wcale nie pociągają tajemnice Erebu*. Komiksowe banały, które współczesna ankieta wydobywa z sonetu, zostały z góry potępione przez Gautiera jako *mieszkańsko trywialne rysunki*, obce i nie do przyjęcia dla Baudelaire'a, który sam *nigdy nie jest pospolity*.

Zgodnie z programem sondażu „każdy punkt tekstu, który zatrzymał uwagę »archiczytelnika« (*superreader*), jest uważany, aż do uzyskania pełniejszej dokumentacji, za składnik struktury poetyckiej". Otóż, trzeba wyznać, że „przeciętni czytelnicy" (AR), którzy wpadli w ręce ankietera, okazali się czytelnikami miernymi.

Cóż to za *głupiec*, pyta się Baudelaire, *który tak lekko traktuje Sonet i nie widzi jego pitagorejskiej piękności? Ponieważ forma zmusza do wysiłku, idea wybucha z większą siłą... Jest w tym piękno dobrze obrobionego metalu i drogiego kamienia. Czy zauważyliście, że skrawek nieba dostrzeżony z okienka piwnicy... może dać głębsze wyobrażenie o nieskończoności niż wielka panorama oglądana ze szczytu góry? Co do długich poematów... wszystko, co przekracza rozmiary uwagi, jaką istota ludzka może użyczyć formie poetyckiej, nie jest poetyckim utworem. Zgodnie z uwagami Baudelaire'a, sam sonet potrzebuje planu, a konstrukcja, armatura, jeśli tak rzec można, jest najważniejszą gwarancją tajemniczego życia wytworów ducha.*

Nasze studium o *Kotach* zwróciło uwagę, że motyw wahania między pierwiastkiem męskim a żeńskim istnieje w podtekście tego sonetu. Wspólna dla obu płci nazwa, oznaczająca bez rozróżnienia istoty męskie i żeńskie, powoduje ponowną rozbieżność opinii między ankieterem, odrzucającym kobiecy aspekt *Kotów*, a Teofilem Gautierem, w którego komentarzu sonet przywołuje myśl o *pieszczotach czułych, delikatnych, cichych, kobiecych*. Krytykom, którzy uważają te koty za „kocury", i dla których myśl o dwuznaczności „zdaje się pobijać pewne rekordy śmiałości", przeszkadza jednak spostrzeżenie Benveniste'a o oksymoronie *płodne lędźwie*, gdzie rzeczownik czyni aluzję do mocy męskiej, a przymiotnik do zdolności żeńskiej; związek wyrazów, *potężne i łagodne*, tworzy odpowiednik dla oksymoronu końcowego. Krytyk przeczący androgynicznej naturze sfinksów, *alter ego* kotów w sonecie, i utrzymujący, że romantycy „porzucili w praktyce greckiego potwora z piersią kobiety", zapomina, iż obraz *Edypa obleganego przez niezliczone Sfinksy* wywołany przez Baudelaire'a łączy się ściśle z mitem greckim oraz że pomiędzy dziełami głęboko zmysłowymi, które poeta podziwiał w sztuce wielkiego malarza Ingresa, jego sławny obraz „Edyp tłumaczący zagadką" ześro-

kowuje wizerunek Sfinksa i przenikliwe spojrzenie króla na wspaniałych piersiach potwora.

Ten sam krytyk chce się posłużyć poematem prozą *L'Horloge* [Zegar], ażeby wyplenić „falszywe zbliżenie” między *Kotami* a kobiecością. W swojej pierwszej wersji opublikowanej w 1857 r. utwór ten dorzucał do wstępnego zdania — *Les Chinois voient l'heure dans l'oeil des chats* [Chińczycy widzą godzinę w oczach kotów] — słowa *moi aussi* [ja również] — pominięte w drugim wariantcie z roku 1861. Centralna część utworu powracała do tego samego zaimka i zaczynała się słowami *Pour moi, quand je prends dans mes bras mon bon chat, mon cher chat, qui est à la fois l'honneur de sa race, l'orgueil de mon coeur* [Dla mnie, gdy biorę w ramiona mego dobrego kota, drogiego kota, który jest zarazem chlubą swej rasy i dumą mego serca] — i dopiero w trzeciej wersji utworu (1862) fragment ten został zastąpiony przez następujący tekst: *Pour moi, si je penche vers la belle Féline, la si bien nommée, qui est à la fois l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon coeur* [Dla mnie, jeśli się schylam ku pięknej Kotce, tak trafnie nazwanej, która jest zarazem chlubą swojej płci, dumą mego serca].

Łatwo jest rozpoznać w tych liniach echa sonetu, gdzie *les amoureux fervents... aiment... les chats... orgueil de la maison* [kochankowie żarliwi... kochają... koty... chlubę domu] Związek substytutyny między *mon bon chat, mon cher chat... l'honneur de sa race* i *la belle Féline, la si bien nommée, l'honneur de son sexe*, pokazuje wyraźnie powinowactwo obydwu obrazów i zarazem konkretyzuje urywkowe lecz rewelacyjne medytacje poety o *rozkoszach*, które są *nawet niezależne od płci... i od zwierzęcego rodzaju*.

Krytyk przypisuje autorowi *Zegara* intencję odsunięcia się od swego dawnego sonetu i chce nas zapewnić, że w tym poemacie prozą „mystyczny poryw jest zanegowany, jeśli tak można powiedzieć, przez realistyczny styl”. Piękny przykład tej rzekomej „negacji” wieńczy utwór. *Au fond de ses yeux adorables* (dobrego Kota z r. 1857 i pięknej Kotki z r. 1862) *je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace* [W głębi tych oczu cudownych widzę ciągle wyraźnie godzinę, ciągle tę samą, godzinę szeroką, solenną, wielką jak przestrzeń], jednym słowem widzimy tu tę samą rozciągłość czasoprzestrzenną, która występuje w trójwierszach sonetu.

Językoznawca stara się dojrzeć esencję (*the inscape*) poezji, myśl podtekstową (*the underthought*) utworów poetyckich, zgodnie z epilogiem tego *patetycznego madrygału*, jak go nazywał Baudelaire: *A jeśli jakiś zarozumiałec chciałby mi przeszkodzić..., jeśli jakiś... Demon sprzeciwu powiedziałby do mnie: „Na co patrzysz tak pilnie? Czego szukasz w oczach*

*tej istoty? Widzisz tam godzinę, śmiertelny marnotrawco i próżniaku?”
odpowiedziałbym bez wahania: „Tak, widzę tam godzinę; to jest Wiecz-
ność!”**

Ossabaw Island, styczeń 1973.

Przełożyła Maria Damińska-Joczowa

* To *Postscriptum* podejmuje i rozwija niektóre tezy moich wykładów wygłoszonych w Collège de France w grudniu 1972. Przytoczone wyżej sądy krytyczne, które komentują lub poddają dyskusji moje poglądy na gramatykę poezji i na poetykę językoznawczą w ogólności, a które w większości biorą pod uwagę prace Jakobsona, Lévi-Straussa i N. Ruweta o kilku wierszach z *Kwiatów zła*, zostały wypowiedziane lub opublikowane przez M. Bałaszowa *, K. Baumgärtnera, L. Bersaniego, L. Celliera, M. Chrapczenkę, J. Colsona *, J. Cullera, P. Delbouille'a, W. Del-sipecha, G. Duranda, A. Fongaro, I. M. Frandon, L. Goldmanna i N. Petersa, J. Guérona, W. Hendricksa, K. Horálka, J. Ihwego, G. Legros *, S. R. Lévine'a *, R. Lupe-riniego, H. Markiewicza, H. Meschonnicca *, G. Mounina, Anne Nicolas, J. Pellegri-niego, B. Porcelli, R. Posnera, M. Riffaterre'a, C. Rosena *, H.-J. Schädlicha *, W. Szklowskiego, nieodżałowanego Benvenuto Terraciniego, J. Virbela *, W. Weidle-go, R. Welleka, G. Wienolda i S. Żółkiewskiego. [Nazwiska oznaczone gwiazdką Autor uzupełnił specjalnie dla niniejszego przekładu. Niektóre z wymienionych tu wypowiedzi umieszczone zostały w dziale przekładów „Pamiętnika Literackiego” 1973, z. 3.]

OPRACOWANIE REDAKCYJNE DZIAŁU:
LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA