

Michael Riffaterre

Wiersz jako przedstawienie : odczytanie wiersza Victora Hugo

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/4, 307-330

1989

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.

MICHAEL RIFFATERRE

WIERSZ JAKO PRZEDSTAWIENIE: ODCZYTANIE WIERSZA VICTORA HUGO

Co należy rozumieć przez przedstawienie, w jakim sensie mówi się o opisie, o obrazowaniu w tekście literackim? Jakie związki istnieją między *mimesis* i literackością? Począwszy od Auerbacha, odpowiedzi na te pytania szuka się w badaniu realizmu i to realizmu w powieści. Jest to naturalne, ponieważ autentyczność jest jednym z kryteriów estetyki powieściowej, zdolnością do stwarzania wrażenia prawdziwości (a w przypadku realizmu prawdziwości ogólnie dostępnej, sprawdzalnej w codziennym doświadczeniu). Poezję pozostawiono na uboczu niewątpliwie dlatego, że jej estetyka wymagała transmutacji, sublimacji lub po prostu dystansu wyrażania. Zresztą zakłócenie funkcji referencjalnej charakteryzujące każde wyrażanie literackie daje się łatwiej uchwycić w poezji niż w prozie¹.

A jednak czytelnicy i tradycyjne badania literackie instynktownie stosują do wypowiedzi poetyckiej to samo kryterium co do prostego aktu komunikacji, zwykłego użycia języka i porównują wiersz z rzeczywistością. Tak jak w przypadku *mimesis* powieściowej mówi się o prawdzie, o podobieństwie, o uderzającej dokładności. Albo wręcz przeciwnie, o nieadekwatności wyrażenia, o niejasnym opisie, o śmiałości lub niezrozumiałości obrazu, o fantazji. Reakcja na wiersz oscyluje między stwierdzeniem wierności i niewierności wobec rzeczywistości. Na tych stwierdzeniach buduje się oceny ukierunkowane obowiązującą estetyką. Raz podziwia się wierność oddanej cechy, innym razem doszukuje się w niej

[Michael Riffaterre — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 219

Przekład według: M. Riffaterre. *La Production du texte*. Paris 1979. Rozdział 11: *Le poème comme représentation: une lecture de Hugo*, s. 175—198.]

¹ Związki między funkcją referencjalną (poznawczą) i poetycką (którą być może właściwiej byłoby nazwać formalną) zostały zdefiniowane przez R. Jakobsona w 1958 r. Zob. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*. Éditions de Minuit, Paris 1963, s. 209 n., zwłaszcza s. 218. Usiłowałem sprecyzować jego poglądy w 1962 r.: M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*. Cz. 1. Flammarion, Paris 1971.

niewolniczego naśladownictwa. Podobnie jest też z niedokładnym przedstawieniem. Ale bez względu na to, czy jest ono swobodną fantazją, czy — według innej szkoły — nieujarzmioną wyobraźnią, tekst uważany jest w obu wypadkach za niezgodny z rzeczywistością lub wykraczający poza granice możliwości, tego odpowiednika rzeczywistości². Tak więc, jakkolwiek byłaby interpretacja, zakłada ona, że rzeczy są kamieniem probierczym słów: cały wysiłek filologii zmierzał do rekonstrukcji zaginionej rzeczywistości z obawy, by wiersz nie zginął wraz z tym, do czego się odnosi.

Na pierwszy rzut oka odwołanie się do rzeczywistości wydaje się bezdyskusyjne, jeżeli tekst jest „figuracywny”, jeżeli jest wyraźnie opisem. Podobnie w przypadku obrazu; jeżeli chodzi o przedstawienie częściowe, jak w przypadku metonimii czy synekdochy, czytelnik powinien być w stanie uzupełnić go na podstawie szczegółu, a nie może tego uczynić, jeśli nie ma zgody [*consensus*] co do formy rzeczy, do których się odwołuje; w przypadku podwójnego przedstawienia, jak w porównaniu czy metaforze, powinien on potrafić dostrzec podobieństwo między nośnikiem i tenorem obrazu.

Mimo to porównanie wiersza z rzeczywistością jest dosyć wątpliwym zabiegiem badawczym; nasuwające się wnioski są mało istotne, ponieważ wychodzą poza tekst. Jednakże jeżeli nawet odwołanie się do rzeczywistości jest tylko nieuzasadnioną racjonalizacją przyjętą przez badacza, to sama racjonalizacja jest jednym ze sposobów istnienia relacji między tekstem i czytelnikiem, relacji stanowiącej zjawisko literackie, należy więc spróbować je opisać.

Posłużę się tu przykładem jednego z wierszy w całości oraz kilkoma fragmentami innych utworów Victora Hugo. Są one porównywalne, ponieważ stanowią warianty jednej i tej samej struktury tematycznej³ (w tym przypadku jedną ze struktur organizujących temat czasu). Chodzi o wiersz *Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande* [Napisane na szybie flamandzkiego okna]⁴:

*J'aime le carillon de tes cités antiques,
O vieux pays gardien de tes moeurs domestiques,
Noble Flandre, où le Nord se réchauffe engourdi
Au soleil de Castille et s'accouple au Midi!
Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle,*

² Rzeczywistość jest rozumiana jako rządząca się pewną logiką, co ilustruje klisza „*fait probant* [fakt dowodzący]” stojąca w opozycji do wszelkiego rodzaju wyrażań dotyczących słów, „z którymi można zrobić, co się tylko chce”. Ilustruje to również opozycja logiczny/nielogiczny racjonalizująca, jak to wykazał T. Todorov (*Littérature et signification*. Larousse, Paris 1967, s. 99—100), opozycję język naturalny / język metaforyczny.

³ Przez strukturę tematyczną rozumiem każdą strukturę, w której jeden lub wiele tematów spełnia rolę wariantów. Temat natomiast może odpowiadać różnym strukturom w zależności od tekstów, w których występuje.

⁴ V. Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, XVIII. Éd. P. Albouy. Pléiade, t. 1, s. 1062—1063.

*Que l'oeil croit voir, vêtue en danseuse espagnole.
Apparaître soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air.
Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent plein de notes magiques,
Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyés,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux,
Vibrant, ainsi qu'un dard qui tremble dans la cible;
Par un frêle escalier de cristal invisible,
Effarée et dansante, elle descend des cieus;
Et l'esprit, ce veilleur fait d'oreilles et d'yeux,
Tandis qu'elle va, vient, monte et descend encore,
Ented de marche en marche errer son pied sonore!*

[Kocham sygnaturkę twych miast starożytnych, / O stary kraju, strażniku domowego obyczaju, / Szlachetna Flandrio, gdzie Północ ogrzewa się odretwiała / W słońcu Kastylji i łączy się z Południem! / Sygnaturka, ta nieoczekiwana i szalona godzina, / którą oko zda się widzieć, ubraną jak hiszpańska tancerka / Ukazującą się nagle w żywym i jasnym otworze / Uczynionym jakby przez otwierające się drzwi powietrza. / Przychodzi, potrząsając nad pograżonymi w letargu dachami / Swym srebrnym fartuszkim wypełnionym magicznymi nutami, / Budząc bezlitośnie osowiałych śpiochów, / Skacząc drobnymi kroczkami jak wesoły ptak, / Drżąc jak chwiejąca się w tarczy strzała; / Kruchymi schodami z niewidzialnego kryształu / Zstępując z niebios, ostrożna i tańcząca; / A umysł, ten składający się z uszu i oczu strażnik, / W czasie gdy ona biegnie, wraca, wciąż wspina się i zbiega, / Słyszysz jak ze stopnia na stopień błądzi jej dźwięczna stopa!]

Zanotowane pod wierszem data i miejsce wskazują, że jest to wierszowane wspomnienie z podróży, opis rzeczy widzianej i słyszanej. Badacze twórczości Hugo zgodni są co do konieczności analizy wiersza w odniesieniu do rzeczywistości. Rozwodzą się nad kunsztem, z jakim Hugo potrafił przetransponować wrażenia słuchowe i wzrokowe, zestawiając dwa typy rzeczywistości, podziwiają go za to, że miał na tyle wyobraźni, żeby upersonifikować wydzwanianie godziny, tzn. raz jeszcze opisać zjawisko poprzez inne zjawisko, nieożywione przez ożywione⁵.

⁵ Jest to przynajmniej wynik rozumowania. Ale wyrażany podziw jest również arbitralną projekcją złożonego faktu stylistycznego na świadomość, że wiersz jest autorstwa V. Hugo. A przecież dawno już dowiedziono, jak bardzo korzystne jest dla badacza nie brać pod uwagę nazwiska autora, co pociąga za sobą stereotypowy podziw lub niechęć zgodnie z obowiązującym w danym czasie kanonem estetycznym (por. eksperymenty na tekstach anonimowych J. A. Richardsa, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. New York 1929). Tradycyjne badania utrzymują, że dokonują oceny na podstawie opisu, że jest ona motywowana przez opis. W większości wypadków jednak dorzuca się jedynie pochwalne przymiotniki do rzeczowników zaczerpniętych ze zdania opisowego lub po prostu podporządkowuje się zdanie opisowe wypowiedzi typu: „Podziwu godny jest w tym wierszu sposób, w jaki”. Związek między opisem a wartościowaniem nie jest natury przyczynowo-skutkowej, lecz prostym połączeniem gramatycznym wypowiedzi metajęzykowej (wykazanie zjawisk tekstowych) i cytatów zaczerpniętych z „mitologicznego” lub „ideologicznego” zasobu (stereotypy danego pokolenia czytelników lub grupy, z którymi identyfikuje się badacz wypowiadający się na temat danego autora).

Wyobraźnię zresztą mierzy się dystansem między znaczeniem potocznym (rzecz widziana) a przedstawieniem poetyckim (rzecz przekształcona w wizję), przedstawieniem powstałym z fragmentów rzeczywistości. Tłumaczy się nam, że wiersz jest doskonałym przykładem „personifikacji podyktowanych przez fantazję poety, zdolną uchwycić ruch, zachowanie, podobieństwo formy dla stworzenia wokół nich mitu, którego pełna wdzięku inspiracja wywodzi się z baśni”⁶.

Niestety rozważania te odsyłają nas poza tekst, ponieważ odwołują się do genezy. Komentatorzy sądzą, że wyjaśniają nam wiersz, odnosząc go do okoliczności, w których poecie dane było usłyszeć wybijanie godziny we Flandrii. Ale okoliczności powstania tekstu nie są w stanie wyjaśnić naszych reakcji na tekst w jego ostatecznej formie: dla nas liczy się tylko to, co jest zakodowane, ponieważ to nie zewnętrzna rzeczywistość jest poetycka, lecz sposób, w jaki jest opisana i w jaki jest „widziana” przez słowa. Wiersz nie jest punktem dojścia, lecz wyjścia. Zakładać, że aby dobrze zrozumieć wiersz opisowy, należy znać inne opisy tej samej rzeczywistości, to zakładać, że wiersz jest nieudany, skoro sam nie wystarcza do ukazania nam tego, co ma ukazać.

Jeśli chodzi o transponowanie wrażeń słuchowych na wizualne, to jest to kwestia zjawiska tekstowego, całkowicie zakodowanego, jest więc ono istotne dla analizy. A jednak badacze zamiast myśleć o sposobach kodowania w tym konkretnym przypadku starają się jedynie sprowadzić to zjawisko do kategorii ogólnej (klasyfikują je pośród odpowiedników [*correspondances*], zestawiając je np. z wierszem *Que la musique date du XVI^e siècle* z tego samego zbioru), następnie zaś na podstawie tej generalizacji rekonstruuja psychikę autora, co jest tylko innym sposobem wychodzenia poza tekst:

Ta wizualna transpozycja wrażenia słuchowego nie dziwi u V. Hugo mającego znacznie lepiej rozwinięty zmysł słuchu niż wzroku. Słabość tę, typową dla wielu poetów francuskich pierwszych dwóch trzecich XIX wieku, nadrabia błyskotliwym puszczeniem wodzów wyobraźni

pisał Jean Bertrand Barrère⁷, wiernie powtarzając wnioski Edmonda Hugueta odnoszące się do całości dzieła Hugo⁸. Podobne charakterysty-

⁶ M. E. I. Robertson, *L'Épithète dans les oeuvres lyriques de V. Hugo*. Jouve, Paris 1926, s. 419.

⁷ J.-B. Barrère, *La Fantaisie de V. Hugo*. Corti, Paris 1949, t. 1, s. 248.

⁸ Inni badacze w dużej mierze zgadzają się z Barrère'em. Zob. opracowania: M. Levailant, *L'Oeuvre de V. Hugo*. Delagrave, Paris 1938, s. 356; P. Moreau, J. Boudout, *Oeuvres choisies*. Hatier, Paris 1950, t. 1, s. 857. Najnowszy wydawca, P. Albouy (*Oeuvres poétiques*. Pléiade, Paris, t. 1, s. 1552—1553; zob. też s. 1574) po prostu przejmuje liczącą 43 lata interpretację Robertsona. Inercja ta jest znacząca. Oczywiście nie uważam, że wartość interpretacji polega na krytyce poprzednich interpretacji, ale w naszym przypadku komentarze polegają jedynie na powtarzaniu dwóch bardzo ogólnych cech występujących w bardzo wielu tekstach, nikt natomiast nie stara się określić roli, jaką spełniają w tekstowej złożoności.

ki, nawet jeśli odnoszą się do faktów tekstowych zamiast dawać portret autora, są tylko niewielkim wspólnym mianownikiem wielu zjawisk stylistycznych. Nie informują one natomiast o różnorodnych funkcjach, które te zjawiska spełniają w zawierających je tekstach, ani też o tym, co stanowi jedyny, niepowtarzalny charakter wiersza, rzecz można — jego osobowość.

Do specyfiki tej dotrzeć można jedynie, opisując kombinacje słowne przyciągające uwagę czytelnika i ukierunkowujące jego sposób dekodowania wiersza. Złożoność tych kombinacji jest tak wielka, że każdorazowo stanowi jedyną, niepowtarzalną formę wiersza, i tylko tego wiersza.

Ażeby wydobyć ten wyjątkowy charakter, analiza musi wychodzić z założenia, że tekst stanowi punkt wyjścia. Odwracając tradycyjny sposób postępowania polegający na przechodzeniu od rzeczy przedstawionej do przedstawienia, analiza ukaze, w jaki sposób przedstawienie tworzy rzecz przedstawianą, jak ją uprawdopodobnia, tzn. czyni ją rozpoznawalną i wystarczającą do zrozumienia wiersza. Ukaże, że czytelnik nie musi odwoływać się do swego rzeczywistego doświadczenia (które może być nieadekwatne), ponieważ wystarczające do zrozumienia jest odwołanie się do kodu językowego (którego znajomość z założenia jest wystarczająca, bez niej bowiem nie mógłby być czytelnikiem).

Chciałbym więc zaproponować sposób odczytania biorący pod uwagę jedynie słowa i ich dystrybucje, które ukażą, jak ich użycie wzajemnie się warunkuje dla osiągnięcia przekonującej *mimesis*, ponieważ każda z jednostek leksykalnych jest silnie „motywowana” poprzez kombinację sekwencji słownych, które ją poprzedzają. W odczytaniu tym nie będziemy badać genezy: nie odwołuję się tu do autora ani okoliczności powstania wiersza, nie staram się też określić, w jakim porządku został napisany i jakim ulegał retuszom. Chodzi jedynie o to, by stwierdzić, jak zdania, w miarę jak się je odczytuje, wydają się następować po sobie w sposób konieczny, jak wypowiedź podporządkowuje się imperatywnym skojarzeniom semantycznym i formalnym, a nie jest modelowana na wzór przedmiotu pozawerbalnego; skojarzeniom rygorystycznie ograniczającym możliwe wybory dla każdej cząstki wypowiedzi dla późniejszego toku zdania; skojarzeniom stereotypowym, rozpoznawalnym w odbiorze: opis nie jest prawdziwy w stosunku do geografii i socjologii północnej Francji; jego prawdziwość zasadza się na zgodności z mitologią stworzoną z klisz i obiegowych wyrażań [*lieux communs*], a którą czytelnik nosi w sobie. Wiersz jest poetycki nie z racji egzotyki flamandzkiej nocy, ale z racji symboliki wynikającej z aktualizacji pewnej struktury tematycznej powiązanej ze strukturami leksykalnymi. Przedstawienie jest skuteczne nie dlatego, że jest „podobne”, ale dlatego, że każde słowo jest dookreślone poprzez kombinację struktur i percypowane w odniesieniu do uprzednio ustalonych modeli; wszystko odbywa się tak, jakby arbitralność znaku została zniesiona.

Właściwie wszystko w wierszu bierze się z połączenia słów wywołanych słowem „sygnaturka [*carillon*]” w pierwszym wersie. Sygnaturka denotuje dźwięk dzwonów⁹, to dźwięk wesoły — „*L'heure en prenant son vol rit dans les carillons* [wzlatująca godzina śmieje się w sygnaturkach]”¹⁰, ponieważ semantycznie *carillon* definiuje się w opozycji do *glas* [dzwon żałobny] i *tocsin* [dzwon alarmowy]. Jest to dźwięk, którego wariacje, melodia kontrastują z regularnością dzwonu żałobnego i dzwonu alarmowego, krótko mówiąc, jest to dźwiękowa fantazja. Alegoryczne przedstawienie sygnaturki wynika ze zbieżności tych semów (muzykalności, wesołości, fantazji), z faktu, że słowo godzina [*heure*], z którym sygnaturka jest związana metonimicznie, jest rodzaju żeńskiego, i wreszcie tego, że obieguwa alegoria Godziny [*Heure*] jest młodą boginką. Muzyka sygnaturki jest więc muzyką do tańca Godziny po pierwsze dlatego, że sygnaturka jest tańcem dzwonów, ale zwłaszcza dlatego, że motyw baletu godzin [*ballet des heures*] jest obiegowym określeniem *mimesis* Czasu (taki jest właśnie, jak pamiętamy, pierwotny tytuł *Artemidy* Nerval) ¹¹.

Motyw ten zrodził się z dwóch transpozycji: gramatycznego rodzaju żeńskiego na mitologiczną kobiecość i okrągłość tarczy zegarowej na taniec wkoło upersonifikowanych Godzin. Ta druga transpozycja jest tym bardziej „prawdziwa” i konieczna, że taniec wkoło jest elementem ste-

⁹ Inne znaczenie tego słowa, „zespół, grupa dzwonów” wykluczam od razu, ponieważ ze względu na liczbę pojedynczą stojącą w opozycji do wyraźnej liczby mnogiej „tych miast starożytnych [*tes cités antiques*]” oraz do utajonej liczby mnogiej „więcej niż jeden kościół w mieście”, słowo to może odnosić się tylko do dźwięku. Jeżeli budzi to wątpliwości, to zostaną one rozwiane w wersie 5. [Rzecz jasna, użyte w polskim przekładzie słowo „sygnaturka” nie oddaje polisemii francuskiego rzeczownika „*carillon*”. Wydaje się jednak, że ono właśnie najlepiej oddaje dźwiękowe konotacje „*carillon*”, które stoją w centrum wywodu autora. — Przepis tłum.]

¹⁰ V. Hugo, *Dernière Gerbe*, XXIII, Imprimerie nationale, s. 320. Wesoły lub co najmniej nacechowany pozytywnie (zob. Ch. Baudelaire, *Pęknięty dzwon*. Przełożył S. Korab-Brzozowski. W: *Kwiaty zła*, Warszawa 1973, s. 81: „Na głos dzwonów dzwoniących przez zamglone tonie”. Pozytywne wartościowanie przejawia się w słowie „dzwonić”, równoległe do „dzwonu o tęgim gardle [*cloche au gosier vigoureux*]” i w opozycji do „pękniętego dzwonu”). Również słynne „przebudzenie dzwonów” w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* (przełożyła H. Szumańska-Grossowa. Postłowie Z. Bieńkowskiego. Warszawa 1973): nie ma nic „bożatszego, radośniejszego, złocistszego, jaśniejszego” (s. 167) i wreszcie „dzwonniczy zapał” Quasimoda wprawiającego katedrę w stan „nieustannej radości rozdzwonienia” (t. 2, s. 32).

¹¹ Nerval i Méry mieli zamiar wystawić ten balet w inscenizacji *L'Imagier de Harlem*, odsłona 6, scena 2, w której godziny tańczą wkoło postaci pod przewodnictwem boga Pana (zob. J. Richer, *Nerval, Expérience et Création*. Seghers, Paris 1965, s. 590, 602—603). Podobny balet pojawia się u J. Janina, *La Vallée de Bièvre*. W: *Contes fantastiques*, 1832.

reotypowego opisu mitologicznych postaci kobiecych pozbawionych indywidualności, jak nimfy, czy pojawiających się jedynie w grupie, jak Gracje. Sam Hugo daje nam tego przykład we wprawce na temat *Midi, roi des étés* [Południe, król lata]: „*Les heures, groupe las, ne dansent plus en rond* [Godziny, zmęczona grupa, nie tańczą już wkoło]”¹². Sprowadzenie tancerki tańczącej wkoło do tancerki po prostu oraz jej określenie jako tancerki hiszpańskiej wynika z tła, w którym pierwsze wersy wyraźnie podkreślają wpływ Kastylii¹³.

Muzyczna *mimesis* obfituje w metafory takie jak gama opadająca (wprowadzająca z kolei metaforę upadku moralnego lub degradacji fizycznej) i wspinać się po gamie [*monter la gamme*]; samą gamę definiuje się jako skalę muzyczną. Obraz schodów jest więc przekształceniem gamy — nieuniknionym, jak można sądzić na podstawie innych tekstów. Obraz ten pojawia się np. w stanie zarodkowym metonimicznie zasugerowany połączeniem dwóch czasowników oznaczających ruch w tym zdaniu Hugo: „*la riche gamme qui descend et remonte sans cesse les sept cloches de Saint-Eustache* [bogata gama, która biegnie bez przerwy w górę i w dół po siedmiu dzwonach kościoła św. Eustachego]”¹⁴. Obraz ten ukazuje się w pełni rozwinięty we fragmencie, w którym głuchy Quasimodo ogląda „*l’octave palpitante monter et descendre sur cette échelle sonore comme un oiseau qui saute de branche en branche* [jak oktawa drgnęła, jak w górę się pnie i w dół schodzi po tej dźwięcznej drabinie, niby ptak, co przeskakuje z gałęzi na gałąź]”¹⁵. Obraz ten i obraz zawarty w naszym wierszu mają identyczną strukturę metaforyczną:

¹² Hugo, *Dernière Gerbe*, XV, s. 310. — J.-B. Barrère (op. cit., t. 1, s. 250, przypis 2) zdaje się dostrzegać balet godzin w *Dernière Gerbe*, XIII, s. 308, co jest niecisłe: chodzi tu o taniec czarownic ewokowany dwunastoma uderzeniami zegara o północy. Proust (*W poszukiwaniu straconego czasu*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Zeleniński (Boy). Warszawa 1956, t. 1, s. 105) wykorzystał inną możliwość: południe zwieńczone dwunastoma kwiatami.

¹³ Barrère (op. cit., s. 248) sądzi, że hiszpańskość tancerki pochodzi z zainteresowań V. Hugo śladami hiszpańskiego baroku w architekturze Flandrii. Ale nie ma nawet konieczności przywoływać osobistych zainteresowań poety turysty: oksymoron „flamandzko-hiszpański” jest obiegowym wyrażeniem literackiej *mimesis* Flandrii w XIX w. Ponadto Barrère nie bierze pod uwagę drugiego składnika wyrażenia „tancerka”. Mówi o fantazji poety (co właściwie należałoby wyjaśnić) i o „odpowiedności [*correspondance*]”, które miałyby wyrazić „powietrzną lekkość, grację, dziwność tych godzin tańczących na czubkach palców w jednolitości ciszy nocnej”. Pomysłowość i subiektywizm obrazu Barrère’a są typowe dla tradycyjnych badań, usiłujących eksplikować poprzez „rywalizację” prozy z wierszem, który komentują. Mamy tu rzecz jasna do czynienia z racjonalizacją zjawiska tekstowego *a posteriori*, racjonalizacją, która tekst deformuje („na czubkach palców” znosi hiszpańskość tańca), podstawiając zamiast realnej „tancerki” werbalny ciąg „obieg godziny [*heure qui tourne*]” → taniec wkoło [*ronde*]” → tancerka [*danseuse*]”.

¹⁴ Hugo, *Katedra...*, t. 1, s. 166.

¹⁵ *Ibidem*, t. 2, s. 33. Powieść jest starsza od wiersza jedynie o 5 lat.

*l'esprit, ce veilleur fait d'oreilles et d'yeux,
Tandis qu'elle va, vient, monte et descend encore,
Entend de marche en marche errer son pied sonore!*

[umysł, ten strażnik składający się z uszu i oczu, / W czasie gdy ona biegnie, wraca, wciąż wspina się i zbiega / Słyszy, jak ze stopnia na stopień błądzi jej dźwięczna stopa!]

Ptak i tancerka są zamienni tak jak związane z nimi systemy skojarzeniowe: jeżeli słowo „ptak” zastąpi się przez „tancerka”, to należy również zamienić „gałąź” na „stopień”. Zawartość jednostek leksykalnych w syntagmie zmienia się zależnie od systemu skojarzeniowego. Syntagma zaś pozostaje niezmienna, ponieważ układ jej związków syntaktycznych odpowiada układowi związków semantycznych wprowadzonych zredukowaniem sygnaturki do semu „gama”. To właśnie temu semowi odpowiadają czasowniki „wstępować [monter]” i „zstępować [descendre]” nierozzerwalnie ze sobą związane, aby przedstawić w terminach ruchu całość struktury semantycznej „skali diatonicznej” (ciągłe przesuwanie się w górę i w dół). Czasowniki wprowadzają w sposób konieczny podmiot (postaci ptaka lub tancerki) i dopełnienie (tło, na którym te postaci występują: gałęzie lub stopnie). Niezmiennność tych funkcji zapewnia synonimię aktualizujących je wariantów leksykalnych (których nośnikami metafory są gałęzie lub stopnie, np. w miejscach X konstrukcji „z X do Y” kontekst „gama” wskazuje, że odpowiada ono tenorowi „nuta”). Przekonujący charakter obrazu to to, co powoduje jego zaakceptowanie przez czytelnika, wynika po prostu z niezbitej „logiki” słownej: nie jest on niczym innym niż zdaniem rozwijającym w całym tekście potencjalny ładunek semantyczny słowa.

Dwa z nich to, jak już widzieliśmy, semy muzykalności i wesołości; ich zdolność generowania jest ukierunkowana przez fakt, że sygnaturka jest tylko metonimicznym nośnikiem tenoru, mającym swój własny ładunek potencjalny, Godzinę. Nie musimy słyszeć dzwonów, a w jeszcze mniejszym stopniu znać konkretny przypadek bijącej godziny w danych okolicach, ażeby odebrać wrażenie narzucone przez sygnaturkę — wystarczy znać kod, tzn. semy składające się na sygnaturkę i przyporządkowane jej wartości. Można by tu postawić zarzut, że niezależność słowa od rzeczy jest w tym wypadku niewyobrażalna, ponieważ dźwięk dzwonów należy do codziennego doświadczenia. Ale doświadczenie to zmienia się w zależności od czytelników, a jego odbiór wraz z ich nastawieniem czy przyzwyczajeniami¹⁶, gdy tymczasem wyrażenia obiegowe, w których skład wchodzi *signifiants* zorganizowane wokół dzwonu [*cloche*] są wspólne i zmieniają się tylko nieznacznie. Wystarczy zastanowić się nad nie-

¹⁶ Zresztą bez względu na rozległość wiedzy dotyczącej dzwonów nie może ona obejmować szczególnego przypadku sygnaturki godzinowej [*carillon horaire*], która jest flamandzka, germańska, anglosaska, ale nie francuska.

którymi doświadczeniami, aby przekonać się, jak bardzo złudny jest warunek znajomości rzeczywistości dla rozumienia słów. Kto nigdy nie czuł przy łóżku umierającego, nie jest mniej wrażliwy na ewokującą siłę słowa „rżenie”¹⁷. Nie ma potrzeby znać odgłosów afrykańskiej nocy, żeby w pełni zrozumieć śmiech hieny: hiena jest po prostu odbierana jako stopień najwyższy szczególnego znaczenia i negatywnego wartościowania śmiechu, ze względu na obecny w nim sem zwierzęcości, a zwłaszcza ze względu na morfologiczną dziwaczną słowa *hyène* w leksyce języka francuskiego. Zwierzę to jest tak niezwykle jak pterodaktyl [*ptérodactyle*] jest prehistoryczny i monstualny, choćby ze względów ortograficznych. Podobnie „flamandzka sygnaturka” (i sama „sygnaturka” w kontekście trzech pierwszych wersów) oznacza „belgijskie dzwony” jako drugie dopiero znaczenie: jego podstawowe znaczenie i funkcja w tym kontekście to pochwalny superlatyw. Przymiotnik „flamandzki” nie sytuuje sygnaturki geograficznie, lecz ją hiperbolizuje. Tak jak purpura z Tyru nie tylko oznacza purpurę pochodzenia fenickiego, lecz również najbardziej purpurową z purpur, i tak jak tygrysica z Hyrkanii oznacza jedynie dla leksykologa geograficznie (i historycznie) usytuowany gatunek — w przedstawieniu literackim od Wergiliusza do Racine’a jest to hiperbola kobiecego okrucieństwa lub agresywnego, nadopiekuńczego macierzyństwa, i tak jak podbiegunowe zimno jest bliższe psiemu zimnu niż biegunowi, z dwóch powodów. Po pierwsze na mocy ogólnego prawa stylistycznego, które sformułowałbym następująco: w stosunku do innych elementów paradygmatu synonimów każde wyodrębnione *signifiant* funkcjonuje na osi syntagmatycznej jako hiperbola swego metaforycznego *signifié* (tenoru). Po drugie: prawo dystrybucji: sygnaturka jest pozytywnie wartościowana z racji stereotypowego użycia w kontekstach, w których flamandzkie tło symbolizuje pewne wartości¹⁸ — słowa ko-

¹⁷ Siła ta pojawia się w stereotypowych kontekstach: przymiotniki takie jak „złowieszczy [*sinistre*]”, „przerażające [*effrayant*]”, „żałobny [*funèbre*]”; wypowiedzi dramatyczne jak „nagle dał się słyszeć krzyk (jęk, skarga, rżenie) [*soudain un(e) cri (gémissement, plainte, râle) se fit entendre*]” itd., co skłania czytelnika do interpretowania długiej samogłoski jako wyrazu powolnego, zamierającego oddechu (w przeciwieństwie do kontekstów, w których rzeczownik „*râle*” oznacza ptaka wodnika).

¹⁸ Konteksty takie są bardzo liczne w XIX w. dzięki opisom podróży, w tym samego Hugo, który w dziele *Ren* (tłumaczyła I. Rogozińska. Przypisami i notą wydawniczą opatrzył P. Hertz. Warszawa 1987, list IV, s. 53) mówi o „Belgii, owej krainie srebrzyście brzmiących dzwonów [*la Belgique, cette terre des étincelantes sonneries*]”, oraz tekstem historycznym (siła metonimicznego przedstawienia słowa takiego jak „wieża [*beffroi*]” w opisach walk mieszczan i średniowiecznych korporacji, np. u Micheleta). Dla czytelników tej epoki słowo „sygnaturka” wystarczy, ażeby przywołać stereotypy takie jak opór Niderlandów przed hiszpańskim uciskiem (np. *Carillonneur de Bruges*, opera komiczna Saint-Georges’a i Grisara z 1852 r.), demokratyczny ruch Flamandów, nie mówiąc już o temacie wezwania do broni z wieży, wywodzącym się z samego przedstawienia wieży.

jarzone z Flandrią, Niderlandami itd. miały na ogół bardzo pozytywne zabarwienie w ówczesnej mitologii francuskiej¹⁹.

System opisowy wprowadzony przez sygnaturkę zawiera słowa i wyrażenia takie jak: „drżania dźwięków [*vibrations sonores*]”²⁰, klisze: „srebrzyste dźwięki [*sons argentins*]”, „dźwięki krystaliczne [*sonorités cristallines*]”²¹. Przymiotniki „srebrzysty” i „krystaliczny” (lub dopełnienia „ze srebra [*d'argent*]”, „z kryształu [*de cristal*]”) pozwalają na pozytywne wartościowanie, ponieważ zakładają porównanie ze szlachetnymi *signifiés* kodu „metali” i „minerałów”²². Dlatego też są one wybrane

¹⁹ Przypomnieć należy *Zaproszenie do podróży* Baudelaire'a. Holandia jest w tym wierszu symbolem szczęścia i pełni. Jeden z wierszy Hugo (*Dernière Gerbe*, XXIII) zawiera główne motywy tej pozytywnej mitologii, kontrapunktowo cała seria realistycznych szczegółów stanowi prozaiczną i ironiczną *mimesis* Niderlandów.

²⁰ Pojęcie wibracji stanowi istotny element akustyki, ale to ogólne odniesienie dotyczy jedynie rzeczywistości. W przedstawieniu literackim nie wszystkie instrumenty drgają w ten sam sposób. Oczywiście wibracja jest istotna, gdy mowa o dzwonach. „Wibracje” i „dźwięczne drżania” pojawiają się już na samym początku opisu dzwonów w *Katedrze...* (s. 166). Poetycka hiperboliczna *mimesis* dzwonów ukazuje je jako tak wrażliwe, zrobione z tak czystego brązu, że w ogóle nie przestają drgać: „spiżowe dzwony, które drgają zawsze [*les cloches d'airain qui frissonent toujours*]” pisze Hugo (*Dernière Gerbe*, III, s. 308) oraz: „Pod ciemnym sklepieniem, gdzie drgało jeszcze powietrze, / Czuło się ruch jakby strzępu dźwięków (...) / Bo nawet drżemiąc (...) / Zawsze wulkan dymi, a dzwon wdycha [*Sous cette voûte obscure où l'air vibrait encore / On sentait remuer comme un lambeau sonore (...) / Car, même en sommeillant, (...) / Toujours le volcan fume et la cloche soupire*] (*Chant du crépuscule*, XXXII, *Pléiade*, t. 1, s. 890). Drganie nabiera specjalnego znaczenia, gdy dzwon wybija godzinę, być może dlatego, że pod wpływem Mesmera odczuwane ono było jako harmonika drgań nerwowych (hipotezę tę formułuję na podstawie częstotliwości motywu szklanej harmonijki i jej denerwujących wibracji u romantyków; zob. halucynacje D. P. Schrebera (*Mémoires d'un névropathe*. „Cahiers pour l'analyse” 7, 1967, s. 121) i „sadystyczny” dzwon w *Jardin des Supplices* O. Mirbeau).

²¹ Zob. także „srebrny dzwon [*cloche d'argent*]” i „srebrne dzwoneczki [*clochettes argentines*]” (użycie zdrobnienia potwierdza pozytywne wartościowanie przymiotnika). „Dźwięczny [*sonore*]” jest w słownikach rymów jednym z naturalnych epitetów „kryształu”. „Krystaliczny” stał się hiperbolą drgań najprawdopodobniej z trzech powodów: 1) ponieważ „szkło” przyporządkowane jest pojęcie drżania, a kryształ jest hiperbolą szkła; 2) ponieważ drżenie jest przedstawione jako „emocja” (np. drżenie [*frémissement*] włókien, strun i metalowych części instrumentów), emocja ta odczuwana przez minerał jest hiperbolą typu adynatonicznego; 3) ponieważ w mitologii kryształu najintensywniejsze drżenie powoduje jego rozbitcie (jak o tym świadczą anegdoty o żyrandolach pękających przy najwyższej nucie branej przez śpiewaczkę).

²² Wartościowanie jest szczególnie widoczne w przypadku „kryształu” z powodu binarnej opozycji „kryształ”/„szkło” (co gra również dużą rolę przy wartościowaniu przezroczystości: „kryształ” uszlachetnia np. ciecz, jak w *Starym oceanie o kryształowych falach* Lautréamonta). Hugo podtrzymuje tę opozycję, pisząc (*Feuilles d'automne*, I, *Pléiade*, t. 1, s. 718): „*Tout souffle, tout rayon (...) / Fait reluire et vibrer mon âme de cristal* [Každy podmuch, każdy promień (...) / Każę rozbłysnąć

odpowiednio do radosnych konotacji sygnaturki, podobnie jak w utworach prozą Victora Hugo: „cudowny dźwięk dzwonów [*un ravissant carillon*]”, „delikatny lekki, krystaliczny, niezwykły, napowietrzny [*un carillon fin, léger, cristallin, fantastique, aérien*]” oraz: „uskrzydłone, lekkie, świszczące dźwięki ze srebrnego dzwonu [*sonneries ailées, légères et sifflantes de la cloche d'argent*]”²³. Gdyby dźwięk dzwonu wzywał do walki, jego dźwięk byłby z brązu lub spiżu, metali, z których wykonana jest poetycka broń²⁴. Gdyby dzwon bił na wiejskiej dzwonnicy, byłby zachrypnięty jak gardło prostaka²⁵. Gdyby był tylko prozaicznym dzwonkiem na ogrodowej furcie mieszczucha, wystarczyłby zwykły metal (Proust mówi nam o jego dźwięku, że „skrapiał i wstrząsał nagle metalowym, przeciągłym i zimnym hałasem [*étourdissait au passage de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé*]”)²⁶. Ale tu chodzi o sygnaturkę, a schody music-hallu konkretyzujące gamę wstępującą i zstępującą stają się „kruchymi schodami z niewidzialnego kryształu [*frêle escalier de cristal invisible*].

Przymiotniki określające schody i kryształ są dobrane z precyzją właściwą konstrukcji całej wypowiedzi. Zgodnie z zasadą epitetu naturalnego, nakazującą, aby przymiotnik powtarzał cechę *implicite* zawartą w rzeczowniku, schody są tak kruche, jak Ulisses jest sprytny, morsa głębokie, a strumyk szybki, ponieważ „kryształ” konotuje kruchość. Kryształ również jest „niewidzialny”, ponieważ w tym kontekście niewidzialność hiperbolicznie wyraża doskonałą przezroczystość kryształu (który w innych kontekstach wyrażałby ideę czystości, ale tutaj potwierdza jedynie kryształowość tego kryształu). „Niewidzialny” funkcjonuje także

i drgać mej duszy z kryształu]” oraz, w przeciwieństwie (*Chants du crépuscule*, XXXII, s. 896): *Une âme* (...) / *De verre pour gémir* [Dusza (...) / Ze szkła by jęczała]. Wartościowanie nie zależy od rzeczywistej charakterystyki materiałów, ale od słownych paradygmatów: opisując dzwony paryskie, w celu wydobywania srebrości dźwięków, Hugo przeciwstawia te dzwony „drewnianemu dzwonowi” (*Katedra...*, t. 1, s. 166), a żeby podać absolutnie pozytywne wartościowanie dźwięczności, srebro już nie wystarcza, mówi się nawet o „złotym” „zgiełku dzwonów” (*ibidem*, s. 167). W kontekście, w którym dzwony należą do akcesoriów szczęśliwego błogostanu, Proust ewokuje „złoty dźwięk dzwonów” (*Pastiches et mélanges, Pléiade*, s. 237).

²³ Hugo, *Ren*, s. 53; *Katedra...*, t. 1, s. 166.

²⁴ V. Hugo, *Mars*. W: *L'Année terrible*. Imprimerie nationale, I, s. 130: (Poètes) *Vous tinte le glas pour le traître / Et pour le brave le tocsin* (...) / *Vos chants* (...) / *Semblent des urnes renversées / D'où tombent des rythmes d'airain* [(Poeci) w dzwon żałobny uderzacie dla zdrajcy / Na alarm dzwonicie dzielnemu (...) / Wasze pieśni (...) / Są jak odwrócone urny / Spod których spadają spirozowe rytmy].

²⁵ Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, XXXV, V, t. 1, s. 1102; zob. *Dernière Gerbe*, IV, s. 298.

²⁶ Proust, *op. cit.*, t. 1, s. 11.

jako wyjaśnienie nierealnego charakteru wizji²⁷, przymiotnik znosi sem „widoczności” reprezentowany przez każde *signifiant* opisowego systemu architektury²⁸. Zjawisko zniesienia jest dokładnym odwróceniem zasady epitetu naturalnego i w żadnym wypadku nie sprowadza się do przedstawienia systemu wyobrażeń: jest oksymoronem, tak jak „gorzko-słodki” lub „czarne słońce”. „Drzwi powietrza [*porte de l'air*]” są tego innym przykładem. Kombinacja wysokości (wieża, z której dobiega dźwięk), architektury (wynikająca z „gamy”) i systemu wyobrażeń sprawia, że „drzwi” narzucają „powietrze”. Tak oto ustala się metaforyczna interpretacja „drzwi”; wszystkie semy „powietrza” ciążą ku systemowi „drzwi”, wszystko, co powietrzne, powiewne, ruchome, wyklucza przykutą do ziemi mineralną nieruchomość architektury²⁹.

Zawsze przypisywano — chyba niesłusznie — epitet naturalny i epitet antytetyczny pewnym szkołom badawczym. Należy się tu raczej doszukiwać dwóch przejawów reguły rządzącej rozwinięciem opisowego zdania poetyckiego: po rzeczowniku nie ma innej alternatywy jak dwie skrajności semantyczne³⁰. Rzeczownik narzuca użycie przymiotnika (lub grupy

²⁷ Poetycki styl V. Hugo wykazuje tendencję do eksplikacji: cały nasz wiersz ma charakter dyskursywny i próbuje przedstawić wizję jedynie poprzez niewidzenie: „oko zda się widzieć otwór (...) / Uczyniony jakby przez otwierające się drzwi powietrza”. Co więcej, „ten składający się z oczu i uszu strażnik” wyraźnie oddziela dwa typy postrzegania, łącząc je zarazem w postaci strażnika: przeniesienie wrażeń słuchowych na wzrokowe nie jest przedstawione jako synestezja, lecz jako halucynacja. Halucynacja jest poetycko skuteczna, ale z punktu widzenia literackiej *mimesis* jest usprawiedliwieniem, wyznaniem konieczności odwołania się do racjonalnego kontekstu.

²⁸ Zob. Saint-John Perse, *Oiseaux*. Gallimard, Paris 1963, 9, s. 25: „l'oiseau, créateur de son vol, monte aux rampes invisibles et gagne sa hauteur [ptak, twórca swego lotu, wspina się do niewidzialnych balustrad i wznosi się wysoko]”, oraz 11, s. 29: „(les oiseaux) tiennent aux strates invisibles du ciel (...) la longue modulation d'un vol (ptaki) dolatują do niewidzialnych warstw nieba (...) długiej modulacji lotu”. „Niewidzialny” jest oczywiście słowem-kluczem *mimesis* nienormalności, nadprzyrodzoneści, itd. Ogólnie rzecz biorąc, jest to wskaźnik „konwencji”, „postulatu”, pozwala na przekształcanie dowolnego systemu opisowego, konkretnego, wizualnego itd. na system zdolny do przedstawiania abstrakcji, niematerialności itd.

²⁹ Zob. V. Hugo, *Album de voyage* 13 350. W: Dieu, *Seuil du gouffre*. Éd. Journet-Robert, s. 199: „effet de soleil merveilleux, un rayon perce la voûte de brume comme par une fenêtre aérienne [efekt cudownego słońca, promień przebija się przez mgliste sklepienie jak przez okno powietrza]”. Zob. R. Char, *Carte du 8 novembre*. W: *Seuls demeurent*. Gallimard, Paris 1967, s. 25: „vous occupez moins de place (...) que le trait d'un oiseau sur la corniche de l'air [zajmujecie mniej miejsca (...) niż ślad ptaka na gzymsie powietrza]”. — M. Leiris, *Haut Mal*. Gallimard, Paris 1973, s. 47.

³⁰ Wszystko zdaje się odbywać w taki sposób, jakby przedstawianie niuansów było wyłączną domeną *mimesis* prozy, na co zdaje się wskazywać użycie szczegółu (zwłaszcza „nie motywowanego”) w stylu realistycznym. Nie oznacza to jednak, że poezja nie wyraża niuansów, przedstawia je ona jednak w doskonałej lub kompletnej formie, a więc jako modelowe i ogólne.

przymiotnikowej) bądź to tautologicznego (jak była o tym mowa w przypadku epitetu naturalnego), bądź to oksymoronicznego (tzn. że przymiotnik znosi niektóre, o ile nie wszystkie, semy rzeczownika zamiast je wydobywać, jak poprzednio).

Wartościowanie wynikające z konotacji słowa „sygnaturka” dotyczy zarówno postaci, jak i jej otoczenia, tzn. że w innym kodzie „nieoczekiwana i szalona [*inattendue et folle*]” spełnia rolę analogiczną do „niewidzialna [*invisible*]”: metaforycznie aktualizuje semy „sygnaturki”, tzn. fantazyjność melodii i to, co w niej zaskakujące. Porównanie z „ptakiem” wzmacniające „tancerkę” jako przedstawienie gamy³¹ również wpływa na wartościowanie: na funkcję tę wskazuje tautologiczne następstwo przymiotnika „wesoły” (również tu denotacja jest czysto werbalna: rzeczywisty ptak nie jest ani wesoły, ani smutny, ale ptak zestawiony jest z „piosenką” i „wiosną”, metonimiami „radości”, i przez to uczestniczy w konwencjonalnej niewinności każdej bukolicznej *mimesis*, pod warunkiem oczywiście, że chodzi tu o małego ptaka, a nie o drapieżnika)³². Ponieważ otoczenie i postać również wywodzą się z „sygnaturki”, oddzielenie kodu „architektura” od kodu „tancerka” nie jest całkowite. Zauważyć można pewne interferencje: „żywy” z wyrażenia „żywy i jasny otwór” należy raczej do kodu „tancerka”. Reprezentuje on tu sem muzycznej fantazji i w konsekwencji wzmacnia „nagle” wprowadzone przez przymiotnik „nieoczekiwana”. Z drugiej strony rzeczownik „drzwi” wprowadza notację jasności: drzwi powinny być otwarte lub zamknięte, a w pierwszym przypadku powinny otwierać się na światło lub ciemność. W tym kontekście pozytywne jest tylko światło, wybrany więc został przymiotnik „jasny”. W ten sposób następuje zbieg dwóch sekwencji — istnieje przecież klisza „żywe(-a) światło (jasność)”, w której „żywe” odpowiada semowi „blask” i ma charakter pozytywny³³,

³¹ Powyżej przywołałem izomorfizm *mimesis* „ptaka” i „tancerki” w tekstach porównywalnych; w tym przypadku ich synonimia jest wykorzystana w tym samym wierszu, jednakże przedstawienie „ptaka” zamiast rozwinąć się w odrębnej syntagmie sprowadza się do „jak”, co przypomina jego równoważność z przedstawieniem „tancerki”.

³² Zróżnicowanie, które nie odsyła do zwierząt posiadających skrzydła, ale dotyczy opozycji mały/duży: w kontekście fauny „duży” na ludzką skalę ma konotację zagrożenia, podczas gdy „mały” jest określeniem pozytywnym (tak jak zdrobnienie, mianowicie dlatego, że pozwala wyrazić stosunek opiekun/podopieczny itd.). Nie ma potrzeby określania słowa „ptak” przymiotnikiem „mały”, wystarcza tu substytucja, jak np. „latać, skakać [*voler, sauter*]” → „podfruwać, trzepotać skrzydełkami, podskakiwać [*voleter, voltiger, sautiller*]”, a w naszym wierszu „podskakiwać drobnymi kroczkami [*sautant à petits pas*]”.

³³ Zob. C. Baudelaire, *Pieśń jesienna*. W: *Kwiaty grzechu*. Przełożył B. Wydzga. Warszawa 1927, s. 118: „Żegnaj żywa jasności zbyt krótkiego lata (*Adieu! vive clarté de nos étés trop courts*)”. Nie jest wykluczone, że złożenie „żywy i jasny [*vif et clair*]”, wynik przekształcenia wyrażenia „żywa jasność [*vive clarté*]”, jest wzmocnione fonetyczną dwuznacznością dopuszczającą lekturę „żywy błysk [*vif éclair*]”, co pozwala na rozumienie „nagle [*soudain*]” w kategorii zja-

tak jak wtedy, gdy odpowiada semowi „żywość”. Wartościowanie jest więc dookreślone dwoma kodami równocześnie.

Rozważmy teraz przedstawienie tancerki. Postać ta stanowi podsystem, z którego tekst daje jedynie wycinki: jego struktura jest tym, co moglibyśmy nazwać gramatyką alegorycznych *signifiants*. Upersonifikowana Godzina stanowi nośnik metafory „sygnaturki”. W konsekwencji słowa wyrażające dźwięki, drgania, nuty itd., które w wiernym opisie łączyłyby jedynie związki gramatyczne, są tu uporządkowane według anatomicznego modelu postaci alegorycznej: części ciała, jego ruchy, strój dostarczają słownictwa i wprowadzają ograniczenia syntaktyczne. Odstępstwa od tego modelu są równie znaczące co i same słowa: jeżeli czasowniki oznaczające ruch w przeciwne strony odpowiadają „gamie”, to ich zakumulowanie „biegnie, wraca, wciąż wspina się i zbiega”, „błądzić”, wyrażają „fantazję”. Czasownik „drżeć” jest dookreślony przynależnością tak do systemu postaci („drgania nerwowe”), jak i systemu „sygnaturki”; zmiana kontekstu nośnika na kontekst tenoru wystarczy do wyrażenia metafory. Porównanie wywodzące się od „drgać” jest kliszą „jak strzała w tarczy”³⁴, co ogranicza wyobraźnię w równym stopniu, co i następstwo tautologiczne. Klisza zostaje przetransponowana na styl wysoki³⁵ — kontynuuje więc sekwencję wartościowania pozytywnego.

W alegorii tej pewien zabawny szczegół nie może być całkowicie wyjaśniony ograniczeniami kodu metaforycznego, ani też uwarunkowaniami podsystemu „hiszpańska tancerka”:

*Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent plein de notes magiques,
Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyés,*

[Przychodzi, potrząsając nad pogrążonymi w letargu dachami / Swym srebrnym fartuszkiem wypełnionym magicznymi nutami. / Budząc bezlitośnie osowiałych śpiochów,].

wiska świetlnego, bez zakłócenia zgodności z otwarciem drzwi (zob. A. Breton, *Le Revolver à cheveux blancs*, „*Toutes les écolières ensemble*”: „après une dictée où »le coeur m'en dit« s'écrivait peut-être »le coeur mendie« [nieprzetłumaczalna gra słów: *m'en dit* 'mi to mówi' i *mendie* 'żebrze'. — Przypis red.]

³⁴ C. Baudelaire, *Zegar*. Przełożył A. Międzyrzeccki. W: *Kwiaty zła*. Warszawa 1973, s. 89: „Wkrótce ból wibrujący celnie, niby w tarczę, / Ugodzi w twoje pełne przerażenia serce [*Les vibrantes / douleurs dans ton coeur plein d'effroi / Se planteront bientôt comme dans une cible*]”. — T. Gautier, *L'Horloge*. W: *España*: „*Et dans nos coeurs criblés, comme dans une cible, / Tremblent les traits lancés par l'archer invisible* [I w sercach naszych przeszytych, jak w tarczy / Drżą strzały wypuszczone przez niewidzialnego łucznika]”.

³⁵ Transpozycja na styl wysoki: „jak” → „równie jak”, „strzała” → „dziryt” i \emptyset → „drżący”. Czasownik „drżeć” na skutek transpozycji jest odbierany w mikrokontekście „drgający”, daje się więc również interpretować jako wyznacznik stylu wysokiego (*variatio*).

Można by się tu dopatrywać jedynie wizualnej transpozycji psychologicznego dualizmu: Północ i Południe współlistnieją we flamandzkim temperamencie, stąd wewnętrzne napięcie między naturą flegmatyczną i skłonnościami do gwałtownych reakcji emocjonalnych. Jest to niewątpliwie odwołanie się do mitologii, ale już zakodowane w kliszach tworzących model narracyjny lub opisowy: żeniąc Baltazara Claës ze zmysłową potomkinią hiszpańskich grandów³⁶, Balzak zrealizował tylko pewien potencjalny model narracyjny. Pierwsze wersy naszego wiersza zawierające ten stereotyp narzucają jego intepretację jako harmonijne połączenie dwóch wzajemnie uzupełniających się zasad:

<...> *le Nord se réchauffe engourdi*
Au soleil de Castille et s'accouple au Midi!
 [Północ ogrzewa się odrętwiała / W słońcu Kastylii i łączy się z Południem!]

Dalecy tu jesteśmy od zrobionego śpiochom złośliwego żartu. Z drugiej strony wybór „srebrnego fartuszka [*tablier d'argent*]” nie wydaje się dość przekonujący dla wyrażenia drgań dźwięków jak np. srebrne obcasiki czy zgoła srebrne kastaniety. Nie widać wreszcie zbieżności między systemem tenoru i nośnika, sprawiającej, że słowo użyte jest właściwie i w sposób konieczny. Zbieżność tę widać u Prousta. Opisując frazę z sonaty Vinteuila, stosuje on właśnie równowagę „srebro” = „przyjemne dźwięki”, ucieka się również do alegorii tancerki, lecz w tym przypadku jest ona „przystrojona srebrem, cała błyszcząca od połyskliwych, lekkich i delikatnych dźwięków [*harnachée d'argent, toute ruisse-lante de sonorités brillantes, légères et douces*]”³⁷. Przymiotnik „przystrojona [*harnachée*]” jest dookreślony przynależnością zarówno do opisowego systemu kobiety w galowej toalecie (przypomnijmy sobie księżną de Guermandes ubraną „w czerń karawaniarskiego konia [*en cheval de corbillard*]), jak i do systemu ozdób i dzwoneczków przy końskiej uprzęży.

A jednak dookreślenie tu występuje, inny jest tylko jego mechanizm. W gruncie rzeczy anomalia ta — „fartuszek [*tablier*]” i żart, którego jest narzędziem — daje się wyjaśnić, jeżeli dojrzy się tu nie wariant struktury systemu opisowego istniejącej na poziomie leksykalnym, lecz pewną strukturę tematyczną. Jej inwariant odpowiada symbolowi powtarzającemu się w innych utworach.

Jeżeli „fartuszek” wprowadzony został dzięki opisowemu modelowi postaci, to stało się tak dlatego, że „magiczne nuty [*notes magiques*]” nie zostały opisane jako dźwięki, ale jako konkretne, a nawet ciężkie przedmioty, takie w każdym razie, którymi można rzucić w głowy śpią-

³⁶ U Balzaka (*Recherche de l'absolu*, Pléiade, t. 9, s. 497, w opozycji do s. 476) szczególnie ten jest znaczący.

³⁷ Proust, *À la recherche du temps perdu*, Pléiade, t. 3, s. 249. [W przekładzie Boya (*W poszukiwaniu...*, t. 5, s. 275: „w srebrzystej szacie, ociekająca dźwiękami lśnącymi, lekkimi i miękkimi”) zupełnie przepada przymiotnik „*harnachée*”, bez którego traci sens cała analiza. — Przepis tłum.]

cych ludzi i w ten sposób ich obudzić. „Fartuszek” jest więc odpowiednim słowem: w stereotypowym opisie kobiety przytrzymywany za końce fartuch służyć może np. do przenoszenia zerwanych owoców³⁸. Kobieta potrząsa nim, jeżeli chce wyrzucić jego zawartość, w tym przypadku — dźwięki. Żart jest okrutny, ale śpiący w swym kraju ludzie w pełni nań zasługują, są przecież „osowiali [ennuyeux]”, a ich sen rozciągający się na całe otoczenie („pogrążone w letargu dachy”) symbolizuje zastój umysłu, oznacza dosłownie stratę czasu, marnowanie życia. W gruncie rzeczy to nagłe przebudzenie jest po prostu zabawną wersją *carpe diem* Horacego czy *esto memor* Baudelaire’a.

Interpretacja ta wydać się może naciągana: można by pomyśleć, że wiersz aktualizuje jedynie kliszę przedstawienia bezsenności — opozycję „śpiący” / „powtarzający się hałas”, w której upór śpiocha równy jest natarczywości budzącego go hałasu³⁹. Potencjalny komizm nieoczekiwanego przebudzenia jest oczywisty, tym bardziej że głębokość [*lourdeur* = ociężałość] snu jest tu posunięta do rozmiarów karykaturalnych, dlatego mianowicie, że śpiochami są Flamandowie powszechnie znani ze swej flamandzkiej ociężałości, czemu wyraz daje sam poeta w utworze prozą, w którym notuje wrażenia z podróży będące następnie źródłem inspiracji do napisania wiersza *Écrit sur la vitre...* Ale we wspomnieniach z podróży utrwalaony został jedynie dźwięk dzwonów:

Ce carillon me faisait effet de chanter à cette ville de magots flamands je ne sais quelle chanson chinoise; puis il se taisait et l'heure sonnait gravement.

[Sygnaturka ta sprawiała wrażenie, że śpiewa temu miastu flamandzkich figurek sam nie wiem jaką chińską piosenkę; następnie milkła, a godzina wybijała poważnie]⁴⁰.

³⁸ Zob. M. Desbordes-Valmore, *Les Roses de Saadi: J'ai voulu, ce matin, te rapporter des roses; / Mais j'en avais tant pris dans mes ceintures closes / Que les noeuds trop serrés n'ont pu les contenir* [Dziś rano chciałam ci przynieść róże; / Lecz wzięłam ich tyle za pasek, / Że nie wszystkie zmieściły się za ciasne zapięcie].

³⁹ Dźwięki dzwonów będące w tym wypadku głównym winnym są również ironicznym stereotypem. M. T wain (*A Tramp Abroad*, 1879, rozdz. XII i XIII) opisał bezsenność turysty, któremu dzwony kościoła w Niemczech wybijające godzinę, pół godziny i kwadrans nie dały zmrzyć oka. Zob. Proust, *Pastiches et mélanges*, s. 236: „L'église sonne pour toute la ville les heures d'insomnie des mourants et des amoureux [Kościół wybija dla całego miasta bezsenne godziny umierających i zakochanych].”

⁴⁰ *France et Belgique*, 18 sierpnia 1837 (*En voyage*, Imprimerie nationale, t. 2, s. 87—88). *Chanson chinoise* podkreśla fantazję melodii (i rozwija w kodzie „etnicznym” zapis muzyki dzwonów lub dzwoneczków — jest to definicja „sygnaturki”, ale również odpowiada stereotypowi muzyki chińskiej i jej *mimesis* w muzyce europejskiej), a w konsekwencji podkreśla opozycję do braku fantazji, tj. nudy emanującej ze śpiących. Zob. Hugo, *Ren*, s. 53: „ironicznym, szyderczym, lekkim tonem udzielał nagany moim ociężałym sąsiadom za ich głupią paplaninę [babillage moqueur, ironique et spirituel d'un carillon (...)] reprochait à mes deux lourds voisins leur stupide bavardage].”

Ale Belgowie (scena rozgrywa się w Mons) śpią nadal, dźwięk sygnaturki i wybijanie godziny są wyraźnie oddzielone i to na płaszczyźnie stylu: dwuznaczność przysłówka *gravement* [poważnie i ciężko] oddala tę „rzeczywistą” godzinę od Godziny przedstawionej w wierszu. Rozbieżność między *mimesis* „rzeczywistą” i poetycką ukazuje obecność pewnej struktury tematycznej. Jeśli godzina jest kpiarska, „bezlitosna”, jeśli upuszcza dźwięki, które bardziej są pociskami rozśmieszającymi niż nutami, to „sygnaturka” z tekstu nie oznacza „sygnaturki” z Mons będącej dźwiękiem towarzyszącym biciu zegara: „sygnaturka” znosi tę różnicę i staje się stylistyczną hiperbolą wybijanej godziny, a ta z kolei metonimicznym przedstawieniem Czasu.

Przemijanie Czasu może być przedstawione nie wprost, poprzez niszczenie tego wszystkiego, co ulega jego wpływowi: ludzi, ich wytworów, ich miłości. Ale jeśli jest wyrażone wprost, nieubłagany upływ czasu jest symbolizowany poprzez ruch lub ruchome części przyrządów służących do jego pomiaru: przesypywaniem się piasku lub przelewaniem się wody w klepsydrze, obracaniem się wskazówek po tarczy oraz ich wariantami, jak np. dźwięk tik-tak ewokujący bezpowrotny upływ minut⁴¹, brzęk wahadła wprowadzający rytm zbliżającej się śmierci, bicie zegara oznajmujące, że upłynęła bezpowrotnie kolejna zmarnowana chwila. U Victora Hugo zegar jest ważniejszy od innych symboli. Jego system opisowy ogranicza się do *signifiants* odpowiadających dosłownie, metaforycznie lub metonimicznie *signifiés* „godzina”, „wybijanie”, „tarcza”, „wskazówki”. Postaci dotknięte bezpośrednio wpływem czasu przedstawiają czynione przezeń spustoszenie: są to widzowie (ci, którzy widzą tarczę) lub słuchacze (słyszający wybijanie godziny). Ich związki z zegarem są ukazane za pomocą czasowników wyrażających percepcję.

Słownictwo odnoszące się do zegara jest uporządkowane według przestrzennych parametrów obiegowego przedstawienia przedmiotu zegar. Ale to uporządkowanie jest przekształcone, a nawet zakłócone strukturą tematyczną określającą relację między Czasem i ludźmi jako relację między katem i ofiarą. Ofiary rozpoznaje się po niższości właściwej zwyciężonym, uciśnionym, rannym: nasze postaci z dołu widzą lub słyszą górujący nad nimi zegar, np. ze szczytu wieży⁴². Związek „wyż-

⁴¹ A. Chénier, *Iambes*, IX, Pléiade, s. 193: „*Peut-être avant que l'heure en cercle proménée / Ait posé sur l'émail brillant, / Dans les soixante pas où sa course est bornée, / Son pied sonore et vigilant, / Le sommeil du tombeau pressera ma paupière* [Być może nim czyniąca koło godzina / Postawi na błyszczącej emalii / W sześćdziesięciu krokach, do których ogranicza się jej bieg / Swą dźwięczną i uważną stopę / Śmiertelny sen zamknie me powieki]”. Zob. *Légende des siècles*. Pléiade, s. 200.

⁴² Stosunek niższości przedstawiony na osi pionowej istnieje naturalnie poza tematem dzwonów; może być aktualizowany za pośrednictwem głosu (np. *Chants du crépuscule*, IX. Pléiade, I, s. 847: „*Seule au pied de la tour d'où sort la voix du maître* [Sama u stóp wieży, z której dobiega głos pana]”. Jednakże jego moc

szość”/„niższość” łączy się z ruchem (*tempus fugit*) pionowym i skierowanym z góry na dół.

Związek strukturalny rodzi więc znaczenie, którego nie byłyby w stanie wytworzyć same jednostki leksykalne odnoszące się do zegara: Czas jest mieczem zawieszonym nad naszymi głowami, a jego upływ — zadany z góry ciosem. W płaszczyźnie poziomej regularność tego ruchu i następowanie po sobie kolejnych etapów, jakimi są godziny i minuty, przedstawia jedynie sam ruch. Z chwilą przeniesienia go w płaszczyznę pionową oznacza on nieuchronność groźby. Ruch nie definiuje się więc w opozycji do bezruchu, lecz hiperbolizuje przeciwieństwo „wyższość”/„niższość”, nadaje mu afektywną wartość „zwycięzca”/„zwyciężony”.

Warianty aktualizujące strukturę wyrażają te relacje w stylach, które mogą osiągać ogromną rozpiętość tonów. W zależności od nośnika metafory styl może być stylem tak osobistego liryzmu, jak i *mimesis* romantycznego pesymizmu czy opisem sygnaturki:

*De moments en moments, ce noir passant allé,
Le temps, ce sourd tonnerre à nos rumeurs mêlé,
D'où les heures s'en vont en sombres étincelles,
Ébranlait sur mon front le beffroi de Bruxelles*⁴³.

[Chwila po chwili skrzydlaty czarny przechodzień, / Czas, głuchy grzmot zmieszany z naszą wrzawą, / Z którego godziny uchodzą jak mroczne iskry / Poruszał na mym czole brukselską wieżę.]

tak jak w tym tekście, który jest dosłownym przedstawieniem sygnaturki w kodzie „dzwon żałobny [glas]” lub „dzwon alarmowy [tocsin]”. Weźmy jeszcze te dwa melancholijne wersy:

*Nous entendons sur nous les heures, goutte à goutte,
Tomber, comme l'eau sur les plombs*⁴⁴

[Słyszymy, jak godziny nad nami, kropla po kropli, / Spływają jak woda do naczyń],

jest tak wielka, że moralnie „poniża” on słuchających, choć z zasady głos dzwonu jest „przychylny” i przyjazny (przedstawia bowiem poetę) (*ibidem*, XXXII, IV, t. 1, s. 894): „*prosternés sous la tour, / Écoutent effrayés et ravis tour à tour* (<...> *La grande âme d'airain qui là-haut se lamente* [*ludzie*] z pokorą u stóp wieży / Słuchają na przemian z przerażeniem i zachwytem (<...> / Wielkiego spiżowego serca płaczącego tam w górze]”. Zob. *À celle qui est restée en France*. W: *Les Contemplations*, w. 6: „*Dont la tour sonne l'heure à mon néant* [Którego wieża wybijają godzinę mej nicości]”.

⁴³ *Les Contemplations*, V, VIII (*À Jules J.*, w. 13—16). Podkreślam słowa mające funkcje inwariantu: zagrożenie nadciągające z góry, niezakłócona regularność, wartościowanie negatywne. Przygnębienie ofiary jest również wyrażone i dalej (w. 46: „*L'abandon à chaque heure et l'ombre à chaque instant* [Opuszczenie w każdej godzinie i cień w każdym momencie]”, gdzie „*chaque* [każdy]” jest wariantem konstrukcji „z X do X” z wyrażenia „*de moment en moment* [z chwili na chwilę]”).

⁴⁴ *Les Contemplations*, VI, XIV, w. 2—3. Odnotować należy strukturalną rolę

których dalszy ciąg, jak się wydaje, ma charakter humorystyczny, a nawet burleskowy. Poeta, zwracając się do ludzi („wasze”), opisuje zegar życia:

*L'aiguille du cadran, lourd cheval hébété,
Qui tourne, puisant l'heure au puits d'éternité
Et qui la vide en bruit sur vos têtes fragiles*⁴⁵.

[Wskazówka na tarczy, ciężki, otepiały koń, / Krąży, czerpiąc godzinę w studni wieczności / I wylewa ją z hałasem na wasze kruche głowy.]

Łatwo dostrzec można paralelizm między cytowanymi wersami i *Écrit sur la vitre...*, co rzuca nowe światło na analizowany utwór: i tu, i tam Czas nadużywa swej wyższości, a wskazówka robi dowcip podobny do tego, którego autorką jest Hiszpanka. Żart jest bardziej grubiański, ale analogia wyraźna: wiadro ma się tak do studni, jak fartuszek do tancerki.

„Koń” wywodzi się ze „wskazówki” na dokładnie takiej samej zasadzie jak „tancerka” z „sygnaturki”, wyobraźnia nie jest bardziej swobodna, a pomysł wcale nie bardziej bezinteresowny. Wskazówka jest niewolnicą tarczy, po której się obraca, a mechaniczny ruch obrotowy posiada ładunek negatywny (potencjał odczuwalny w potocznej kliszy

syntagmy typu „(z) /X/ na (po) /X/” wyrażającej nieprzerwane niszczenie życia przez każdą minutę. Zob. Ch. Baudelaire, *Zegar*. Przełożył A. Międzyrzeccki. W: *Kwiaty zła*, s. 80, w. 7—8: „Każda chwila część bierze słodkim upojeniem, / Na całą już nam porę istnienia przyznanym [*Chaque instant te dévore un morceau de délice / À chaque homme accordé par toute sa saison*”. *Les Contemplations*, VI, VI, w. 516: „*Et toute notre vie, en fuite heure par heure / S'en va derrière nous* [A całe nasze życie, umykające z godziny na godzinę / Zostaje za nami]”; VI, IX, w. 11: „*tombe heure par heure* [(człowiek) pada z godziny na godzinę]”; V, XX, w. 5—6: „*La vie auguste, goutte à goutte / S'épand sur ce qui passe et sur ce qui demeure* [Wspaniałe życie, kropla po kropki / Rozlewa się na to, co mija i co trwa]”; *Quatre vents de l'esprit*, III, XXVII, w. 83—84: „*L'homme est fait pour mourir heure par heure, hélas! / Les pleurs, pour tomber goutte par goutte* [Człowiek, niestety, po to jest stworzony, by umierać z godzinę na godzinę, / Łzy, by spływać kropla po kropki]” (paralelizm ukazuje tu negatywne wartościowanie syntagmy). Nie realność minut i kropli oznacza „pożerający Czas”, lecz właśnie ta słowna geometria (nieprzerwane następstwo w regularnych odstępach). Por. *mimesis* tysiącletniego drążenia skały przez erozję w *Dieu, Seuil du gouffre*, XII, s. 84 n., gdzie po powtórzeniu synonimów rzeczownika „upór [acharnement]”, co już samo przez się ów upór wyraża (w. 51—53), mamy „*zone à zone* [ze strefy do strefy]” (w. 55), „*d'une lame percée allant à l'autre lame* [z warstwy przeżartej do następnej warstwy]” (w. 71), „*Du haut en bas, de bloc en bloc, de banc en banc* [Z góry na dół, z bloku do bloku, z pokładu na pokład]” (w. 84—85); czy ruiny, które „pozwalają, by przeszłość, spadając z nich głaz po głazie, z wolna tonęła w Renie, a daty, jedne po drugich, zapadały w zapomnienie [*laissent tomber le passé pierre à pierre dans le Rhin, et date à date dans l'oubli*]” (*Ren*, list XXV, s. 326).

⁴⁵ V. Hugo, *Toute la lyre*, III, LVI, t. 1, s. 258.

„kręcić się wkoło”). Jest on zabarwiony negatywnie⁴⁶ również przez kontekst, podobnie jak i Czas: wobec wieczności Czas jest niczym. Stąd zwykle i tak łatwe przekształcenie semu „mechaniczny” na „otępiący”; ogłupiający ruch wkoło staje się symbolicznym kieratem niewolnictwa, wprawianym w ruch przez zwierzę pociągowe⁴⁷. W tym momencie poetycka wypowiedź mogłaby przywołać żarna lub czerpak. Trzy czynniki określiły wybór drugiej ewentualności. Po pierwsze, w idiolekcie Victora Hugo daje się zauważyć semantyczną ekwiwalencję między „nieskończonością” i „studnią”. „Studnia” może być prostym substytutem „otchłani”, ale jeżeli system nośnika i tenoru są zgodne, słowo rodzi bardzo „realistyczne” przedstawienie studni, z której czerpie się wodę (np. „*Qu'est-ce que ton anneau, Saturne? / Est-ce que (...) / Quelque vaste archange puni (...) / Fait tourner sur cette poulie / La chaîne du puits infini?* [Czym jest twój pierścień, Saturnie? / Czy to (...) / Jakiś potężny archanioł ukarany (...) / Obraca na kołowrocie / Łańcuch bezdennej studni?]⁴⁸). Po drugie, Hugo rozwiązuje problem *mimesis* dźwięków, opisując muzykę jako płyn rozlewający się na głowy słuchaczy: dzwon jest „*vase plein de rumeur qui se vide dans l'air* [dzbanem pełnym hałasu, opróżniającym się w powietrze]”⁴⁹. I po trzecie, wyżej określona struktura organizuje te i tak już zbieżne elementy w kod „żartu ze śpiochów”⁵⁰.

⁴⁶ Przenosi się to na inny składnik pola leksykalnego „zegara”, „balansu”: „*L'horloge de vos jours, ténébreuse sourdine, / Qui dans votre néant, stupide, se dandine* [Zegar waszych dni, mroczny tłumik / Co w waszej nicości ogłupiały się kiwa]”.

⁴⁷ Zob. Hugo, *Les Contemplations*, III, II, w. 116—118. Jeżeli kontekst nie narzuca wartościowania negatywnego w systemie opisywym, wówczas niewolnik ustępuje miejsca robotnikowi; *Dieu, Seuil du gouffre*, XII, w. 369—370: „*Le temps, cet ouvrier mystérieux qui court, / Au cabestan du ciel va donc s'arrêter court* [Czas, ten tajemniczy robotnik / Niebieskiego kołowrotu nagle wstrzyma ruch]”.

⁴⁸ Hugo, *Toute la lyre*, III, XIV, *Umbra* (Imprimerie nationale, t. 1, s. 226. Inne przykłady w: Ch. Beaudouin, *Psychanalyse de V. Hugo*, s. 63—64.

⁴⁹ *Chants du crépuscule*, t. 1, s. 890. Por. orkiestrę w *Les Rayons et les Ombres*, XXXV, II, t. 1, s. 1099: „*Les gammes, chastes soeurs dans la vapeur cachées, / Vivant et remplissant leurs amphores penchées* [Gamy, cnotliwe siostry w oparach ukryte / Napelniające i opróżniające pochylone amfory]”, oraz „*l'archet, d'où les notes dégouttent* [smyczek, z którego spływają nuty]” (*ibidem*, s. 1100); por. s. 836: „*épancher* [rozlewać]” użyte w odniesieniu do muzyki; również przypis 33. Obraz należy do podsystemu alegorycznego: atrybutem boskości jest urna, której zawartość jest wylewana — równoważnik zdania wyrażający związek przyczynowo-skutkowy. Gautier (*España*, IV, s. 10—11) przeciwstawia Pokojowi uchylającemu rogu obfitości Wojnę wylewającą „*Ze spiżowej urny grad kul, / Grad śmierci* [De son urne d'airain une grêle de balles, / Une grêle de mort]”; („oryginalny” obraz końcowy jest jedynie przekształceniem poprzedzającej go kliszy).

⁵⁰ Związek kat/ofiara jest tu przedstawiony karykaturalnie: odmienny kontekst sprawiłby, że stałby się on opisem sadystycznym, np. opis skazanych przez Inkwizycję oblanych płonącymi płynami (*Torquemada*, I, I, VI, i II, II, V).

Zacytuję jeszcze jeden wariant, ponieważ rozbieżność między strukturą opisową i tematyczną jest tu szczególnie uderzająca. Styl jest tu stylem liryki metafizycznej, a metafora rozwijana jest dłużej niż w poprzednio cytowanych urywkach. Bez trudu jednak rozpoznać tu można system opisowy zegara i naszą strukturę tematyczną:

En tombant sur nos fronts, la minute nous tue
 <...>
Nous montons à l'assaut du temps comme une armée.
Sur nos groupes confus que voile la fumée
Des jours évanouis
L'énorme éternité luit, splendide et stagnante;
Le cadran, bouclier de l'heure rayonnante,
*Nous terrasse éblouis!*⁵¹

[Spadając na nasze czoła, minuta nas uśmierca /<...>/ Ruszamy do ataku na czas jak wojsko. / Nasze przemieszane oddziały spowija dym / Minionych dni / Lśni potężna nieskończoność, wspaniała i nieruchoma; / Tarcza zegara, promienistej godziny puklerz, // O ziemię nas ciska oślepionych!]

System zegara oddany jest metaforą zaczerpniętą z kodu bitwy: Czas zadaje człowiekowi klęskę wojskową. A więc mamy tu transpozycję na styl wzniosły: deszcz dźwięków staje się deszczem śmierci, minuty, kropla po kropli drążą rany. Interferencja struktur następuje w słowie „puklerz [bouclier]”. Jako metafora zegara „puklerz” pojawia się z racji zbieżności jego okrągłego kształtu i kształtu tarczy zegarowej, przy czym podobieństwo kształtu nie wynika z podobieństwa rzeczy, lecz stereotypowych *signifiants*. Np. *Epithètes françaises* O. Daire'a z 1759 r. przyporządkowują słowom „puklerz [bouclier]” i „tarcza zegarowa [cadran]” jedynie epitet „okrągły”⁵². Mimo to podobieństwo nie byłoby wystarczające do narzucenia metafory, ponieważ istnieją jeszcze sugestywniejsze zbieżności, jak np. między wskazówką i włócznią⁵³, tym bardziej że musi również nastąpić pogwałcenie prawdopodobieństwa polegające na przekształceniu broni obronnej w broń zaczepną. Ta rozbieżność w stosunku do prawdopodobieństw skojarzeniowych odpowiada strukturze tematycznej. Absolutna przewaga Czasu, absolutna niższość ofiar — nie może tu być mowy o równej walce. Stąd bezwzględne stłamszenie i pogarda wynikające z użycia broni obronnej do pokonania przeciwnika. To znów struktura narzuca ruch tarczy z góry na dół, ruch niezgodny z rzeczywistością, ale zgodny z relacją strukturalną, a więc synonimiczny do Czasu „wylewanego” w innych wierszach i zabójczego opadania minut w tym kontekście. Ta sama anomalia wywołuje

⁵¹ *Les Contemplations*, VI, VI, w. 76, 79—84.

⁵² Ale istnieją przecież tarcze, puklerze owalne, cyferblaty ośmiokątne (nie mówiąc już o pierwotnych tarczach zegarowych w kształcie kwadratu).

⁵³ Gautier (*España*, III, w. 27—28) stosuje ten sam kod z określeniem ekwiwalencji „tarcza zegarowa” — „szranki, arena [champ clos]” i „wskazówki” — „włócznie [lances]”.

w pamięci czytelnika mitologiczną reminiscencję potwierdzającą interpretację i wzmacniającą efekt obrazu: prototypy tego puklerza służyły Sabinom do zgładzenia westalki Tarpei, wroga godnego pogardy aż z dwóch względów: jako kobiety i jako zdrajczyni⁵⁴.

Nasuują się trzy wnioski. Po pierwsze, skuteczność poetyckiej *mimesis* nie ma nic wspólnego ze zgodnością znaków z rzeczami. Przy porównywaniu tekstu z rzeczywistością badacz powinien zastąpić kryterium prawdy przez kryterium „dookreślenia”. Dla każdego słowa lub grupy słów dookreślenie istnieje wtedy, gdy możliwe sekwencje słowne aktualizują się, przestrzegając ograniczeń narzuconych przez połączenie trzech struktur: kodu językowego, struktury tematycznej i struktury systemu opisowego.

Struktura kodu językowego nie wymaga komentarza. Ale sposób, w jaki czytelnik postrzega i rozpoznaje strukturę tematyczną, pozwala na sformułowanie drugiego wniosku. Otóż struktura jest postrzegana z powodu anomalii funkcjonalnych wywołanych jej obecnością w danym kontekście⁵⁵. Ponieważ kontekst rodzi się z jednego lub kilku systemów opisowych, mechanizm nieprawidłowości jest „interferencją struktur”. Definicja ta stosuje się do większości zjawisk, które określa się na ogół jako zjawisko niegramatyczności. Ale o niegramatyczności mówić można jedynie wtedy, gdy z góry założony jest istnienie jakiejś normy. Pojęcie interferencji pozwala na uniknięcie czynienia podobnych założeń: kontekst podający zarazem regułę i odstępstwo od niej jest istotny z definicji. Przykład „puklerza” ukazuje, że interferencja

⁵⁴ Nie ulega wątpliwości, że Tarpeja do niedawna jeszcze należała do mitologii francuskich czytelników. Relacja Tytusa Liwiusza (I, IX) była przerabiana w szkołach (nie mówiąc już o aluzjach Owidiusza i Propercjusza), jej historia była *exemplum* wykorzystywanym w nauczaniu moralności (por. *De Viris*), a trudno jest zapomnieć niektóre dziwactwa tego opisu. Utwierdza nas to w przekonaniu, że dziwaczne użycie tarczy wywodzi się ze wspólnego kodu i że aluzja jest zrozumiała (pod warunkiem jednak, że się tekst przeczyta). Wydaje się to elementarne, ale tradycyjna analiza filologiczna często o tym zapomina. Czytać tekst jako tekst literacki, to czytać go dosłownie, tzn. skrupulatnie uwzględniać kombinacje słów. W gruncie rzeczy to grupa słów jest najmniejszą jednostką stylu, a nie pojedyncze słowo, jak zdaje się sądzić jeszcze spora grupa badaczy; dlatego ich analizy są skłonne mylić kontekstowe znaczenia słów ze znaczeniem słownikowym. Tak np. *Vianey (Les Contemplations*. Hachette, Paris 1922, t. 3, s. 211): „Godzina jest wrogiem, który w nas godzi i pozbawia nas życia, tarcza zegara jest jej puklerzem”. Autor nie dostrzega, że puklerz jest podmiotem czasownika, że jego funkcja symboliczna wynika z funkcji gramatycznej. Zamiast odczytywać „puklerz” w syntagmie sprowadza go do ogólnika, który właśnie ta syntagma zmienia, tzn. do jego zwykłego zastosowania w praktyce i w bitwie.

⁵⁵ Na temat zwodniczości pojęcia potencjalności struktur zob. *M. Riffaterre, Essai de stylistique structurale*, cz. 3. Anomalie są najpierw odczuwane jako zjawiska stylistyczne, ponieważ nie są zgodne z kontekstem, i wtedy utożsamia się je z wariantami pewnej stałej, przez analogię z innymi anomaliami w innych kontekstach.

daje możliwość obiektywnego określenia „śmiałości” obrazu i wyjaśnienia niejasności przedstawienia przez określenie, jakie struktury ulegają zderzeniu bez wychodzenia poza oczywistość danych zawartych w samym tekście.

Trzeci mój wniosek dotyczy tego, co nazwałem *s y s t e m e m o p i s o w y m*⁵⁶. Regulując dystrybucję i funkcje swych elementów, pozwala on na wyobrażenie sobie składników nieobecnych w tekście na podstawie tych, które się w nim znajdują.

Każdy element może reprezentować całość systemu i stać się jego substytutem (np. „sygnaturka” wystarczy do ewokowania systemu „zegar”), substytucja ta nie jest zakłócona użyciem systemu w funkcji kodu metaforycznego („sygnaturka”, „*tempus fugit*”). Elementy są, rzecz można, syntagmami prefabrykowanymi, tzn. takimi, których miejsca [cases] leksykalne są już wypełnione⁵⁷. Istniejące w danym systemie słowo narzuca pojawienie się innych słów o częstej frekwencji, zwiększonej jeszcze ograniczeniem wynikającym z wartościowania. Jeżeli tekst zgodny jest z tym prawdopodobieństwem (np. sekwencje tautologiczne), to odpowiada on oczekiwaniu czytelnika, a przedstawienie jest prawdopodobne, a nawet typowe, mówiąc właściwiej, modelowe. Jeżeli tekst nie jest z nim zgodny (sekwencja oksymoroniczna), przedstawienie wydaje się wypełnione znaczeniem⁵⁸.

W obu przypadkach lektura tekstu nie jest „odkryciem”, ale „rozpoznanie”, porównaniem ze stereotypowymi zdaniami, które powtarza lub przekształca. *Mimesis* nie jest postrzegana w odniesieniu do rzeczy czy *signifiés*, ale w stosunku do *f o r m* słownych, do słów uporządkowanych już w teksty. Oczywiście, idealny model całości systemu stano-

⁵⁶ Można ewentualnie usiłować ustalić literacką klasyfikację słów w zależności od tego, czy są zdolne, czy nie, do zapoczątkowania systemu opisowego i w zależności od ich roli w systemie. Słowo takie jak „sufit [plafond]” zapoczątkowuje jedynie jeden system ograniczony do takich wyrażań jak „niski sufit [plafond bas]” lub „zadymiony [enfumé]”, a wyrażenie „sufit pokryty złotą wykładziną [lambris dorés]” być może, powinno być umieszczone w innym systemie, np. w opozycji do „strzechy [chaumière]”. System opisowy nie ma więc rozciągłości pola semantycznego, tak jak to opisał Trier, ani nawet skojarzonego pola Bally’ego, obejmującego różne poziomy stylistyczne i sekwencje nigdy nie pojawiające się w tym samym kontekście.

⁵⁷ Te prefabrykowane syntagmy są zdolne z definicji do *bricolage’u*; przekształcone na jakąś strukturę tematyczną lub nadpisane na inny system stają się kodami.

⁵⁸ Sekwencje tautologiczne i oksymoroniczne nie ograniczają się jedynie do grupy rzeczownik-przymiotnik: wydobycie semu ze słowa, które taką sekwencję otwiera, może dokonać się za pomocą czasownika i przedstawiać czynność. Weźmy słowo „bóbr [castor]”; między jego naturalnymi epitetami spokać można „bóbr pomysłowy (pracowity) [castor industriel (laborieux)]”. Pierwszym tematem *Après le déluge* Rimbauda jest rozpoczęcie życia, jak gdyby nic się nie stało. Nic więc dziwnego, że odpowiadająca temu struktura (powrót do normalności) realizuje się w takich wypowiedziach jak „bobry zbudowały [les castors bâtirent]”. Przekształcenie przymiotnika w czasownik stanowi różnicę między opisem a narracją.

wi *signifié*. Ale wszystko odbywa się tak, jakby *signifié* istniało w umyśle tylko w formie grup *signifiants* gotowych już sekwencji. Jeżeli zastąpi się słowo początkowe w systemie poprzez jego synonim, synonim ten rodzi inny model. „Cela” nie zapoczątkowałaby, tak jak „loch”, sekwencji takiej jak „jęczeć” („gnić”, „medytować”), „na mokrej słomie” lub „dzban” czy „czarny chleb”. Wynika z tego, że generatywna siła słowa jest przede wszystkim wynikiem jego nacechowania stylistycznego.

Rozważmy na koniec jeszcze zjawisko wartościowania: w miejsce pionowej osi zwykłego znaczenia podstawia ono poziomą oś znaczenia w stosunku do słowa, które wprowadziło cały system. Przymiotnik „nie-widzialny” nie oznacza sposobu istnienia kryształu, ale wskazuje, że słowo „kryształ” jest hiperbolą i metaforą (koniecznymi ze względu na symbolizm „sygnaturki”); w „srebrnym fartuszk”, „magicznych nutach” i „wesołym ptaku” wszystkie trzy przymiotniki odnoszą się w gruncie rzeczy do sygnaturki. Literacki opis rzeczywistości tylko z pozoru odnosi się do rzeczy, do *signifiés*, w istocie poetyckie przedstawienie budowane jest w odniesieniu do *signifiants*.

Przełożył Maciej Abramowicz