

Adam Dziadek

Anagramy Ferdynanda de Saussure'a : historia pewnej rewolucji

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (71), 109-125

2001

Artykuł został 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.

Adam DZIADEK

Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji

Historia, którą chciałbym przypomnieć, zaczyna się w początku XX wieku, a ściślej w latach 1906-1909. To właśnie w tym okresie powstawały słynne notatki Ferdynanda de Saussure'a dotyczące niezwykle zjawiska anagramów. Przez całe lata Saussure utrzymywał swoje badania w tajemnicy, ujawniając szczegóły poszukiwań tylko wybranym przyjaciołom (np. Antoine'owi Meilletowi, do którego pisał w tej sprawie listy), a swoich notatek nigdy nie opublikował (podobnie rzecz się miała z *Kursem językoznawstwa ogólnego*, którego pośmiertną edycję zawdzięczamy przyjaciołom oraz studentom lingwisty) i trzeba było czekać aż do roku 1964, kiedy Jean Starobinski po raz pierwszy dokonał wyboru spośród 99 notatników i ogłosił ich fragmenty w „*Mercure de France*”¹. W tym samym roku w *Cahiers Ferdinand de Saussure* ukazały się listy do Antoine'a Meilleta – pierwszy z nich dotyczył anagramów i wkrótce został skomentowany przez Romana Jakobsona². Po tej pierwszej publikacji dosłownie posypały się kolejne artykuły Starobinskiego opisujące różne aspekty tego samego problemu: *Les mots sous les mots* (*Słowa pod słowami*) w 1967 roku, w 1969 w specjalnym numerze „*Tel Quel*” *Le texte dans le texte*

^{1/} J. Starobinski *Les anagrammes de F. de Saussure, textes inédits*, „*Mercure de France*” 1964 nr 1204, s. 243-262. Szersze omówienia koncepcji de Saussure'a zawierają m.in. następujące prace: J. Starobinski *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971; J.M. Adam przy współpracy J.-P. Goldensteina *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris 1976, s. 42-59; J. Baudrillard *L'anagramme*, w: *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976; J. Baetens *Postérité littéraire des Anagrammes*, „*Poétique*” 1986 nr 66, s. 217-233; G. Dessons *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, w: tegoż *Introduction à la poésie*, Paris 1995, s. 206-214.

^{2/} R. Jakobson *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes* w: tegoż *Questions de poésie*, Paris 1973, s. 190-201. Komentarz ten ukazał się po raz pierwszy w czasopiśmie „*L'Homme*” 1971 nr XI, s. 15-24.

Figury

(*Tekst w tekście*), w tym samym roku ukazał się artykuł *Le nom caché (Ukryte imię)* i wreszcie w 1970 roku *Ferdinand de Saussure, lecteur de Lucrèce (Ferdynand de Saussure, czytelnik Lukrecjusza)*³. Całość tych prac zebrał i wydał Starobinski w książce *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (1971).

Efektom kolejnych publikacji Starobinskiego była swoista „druga rewolucja Saussure’owska”, jak ją nazwał, choć nie bez całkowicie uzasadnionych wątpliwości, jeden z krytyków⁴. Recepcja notatek Saussure’a rozłożyła się jakby na dwu przeciwstawnych biegunach, bowiem z jednej strony wskazywano możliwość rozszerzenia pola badań nad językiem poetyckim (np. cytowany wcześniej Thomas Aron, a także Roman Jakobson i Julia Kristeva, do których prac przyjdzie się nam odwołać w dalszej części rozważań), z drugiej – mówiono nawet o pewnego rodzaju szaleństwie, które opętało Saussure’a (np. Michel Deguy dostrzegał dwa przeciwstawne oblicza prac Saussure’a – z jednej strony był to racjonalizm *Kursu językoznawstwa ogólnego*, z drugiej – „szaleństwo” jego notatników⁵). Deguy miał rację (ale z pewnością nie co do szaleństwa Saussure’a), bowiem wskazał na fakt, że racjonalizm teorii znaku zawartej w *Kursie...* kłóci się z jej odrealnieniem zawartym w notatnikach.

Wspomniana rewolucja wzięła swój początek od ineditów de Saussure’a, w których zawarty był projekt anagramatycznej koncepcji lektury poezji saturnijskiej, epepei homeryckiej, poezji wedyjskiej, Lukrecjusza, Seneki, Horacego, Owidiusza, a także poezji neolacińskiej. Projekt ten rozszerzył badacz również na teksty pisane prozą dostrzegając, że pojawiają się w nich podobne zjawiska, jak w poezji. Już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w oparciu o notatki Saussure’a zaczęły powstawać interesujące prace analityczne rozmaitych tekstów literackich, a także teoretyczne koncepcje języka poetyckiego, powiązane zwłaszcza z semiotyką.

Rodzi się jednak proste pytanie, cóż to za rewolucja, która miałaby się opierać na opisywaniu anagramów? Otóż wszystko zależy od tego, jak rozumie się pojęcie „anagram”, a rozumienie tego terminu w przypadku de Saussure’a odbiega od takiego, jakie spotykamy w tradycji literackiej i teoretycznej, do jakiego jesteśmy po prostu przyzwyczajeni. Definicje anagramu skupiają się najczęściej na kwestii gry słów oraz kombinacji literowych, dokonywanych w obrębie kilku sąsiadujących ze sobą wyrazów i sytuują go w pobliżu takich zjawisk stylistycznych, jak kalambur, metagram czy paragram.

^{3/} J. Starobinski *Les mots sous les mots: texts inédits des Cahiers d’anagrammes de Ferdinand de Saussure*, w: *To honor Roman Jakobson*, Paris 1967, s. 1906-1917; tegoż *Le texte dans le texte, extraits inédits des Cahiers d’anagrammes de Ferdinand de Saussure*, „Tel Quel” 1969 nr 37, s. 3-33; tegoż *Le nom caché*, w: *L’analyse du langage théorique, le nom de Dieu*, Paris 1969.

^{4/} Por. T. Aron *Une seconde révolution saussurienne?* „Langue Française” 1970 nr 7, s. 56-62.

^{5/} M. Deguy *La folie de Saussure* „Critique” 1969 nr 260, s. 22. Tytuł tej recenzji dwóch artykułów Starobinskiego, prezentujących notatniki Saussure’a wydaje się z perspektywy czasu mocno przesadzony, podobnie zresztą, jak zawarte w niej uwagi krytyczne.

Dziadek Anagramy Ferdynanda de Saussure'a...

Z tego punktu widzenia mielibyśmy do czynienia z kilkoma anagramami w wierszu Miłosza Biedrzyckiego pt. *Akslop* (cyt. za: *Po Wojaczkuzku. „Brulion” i niezależni*, Warszawa 1992, s. 22):

Akslop, może to jakieś duńskie miasto
jestem tu przejazdem, co prawda na
niewiele dłużej, bo ministrowie rolnictwa
usiedli na bańkach z mlekiem i zatarasowali
wszystkie szosy. zdążono mnie trochę rozwałkować
lokalnymi osobliwościami, jak Diwron
czy Cziweżór. kochałem tutejsze dziewczyny,
policja parę razy pogoniła mnie po
chodnikach. mieszkańcy są bardzo serdeczni,
namawiają, żebym został na dłużej. Obiecuję
wam, gdziekolwiek się znaję, zawsze pamiętać będę
Akslop.

W tytule wiersza pojawia się dziwna, obco brzmiąca nazwa „Akslop”, a w samym tekście również tajemnicze słowa „Diwron” i „Cziweżór”. Jeśli przeczytamy te słowa na wspak, widać wówczas wyraźnie, że mamy do czynienia z anagramami słów „Polska”, „Norwid” i „Różewicz”. Obcość i dziwność nazw anagramatycznych, pojawiających się w wierszu można wytłumaczyć faktem, że kraj opisany w cytowanym wierszu jest jak jakieś niepojęte miejsce na ziemi, w którym niepodzielnie panuje odchylenie od normy, odwrócenie racjonalnego porządku rzeczy – jest to „świat na opak odwrócony”. Można by w tym miejscu przytoczyć fragment wiersza Aleksandra Wata, który wprost definiuje anagram: „Eneas z ojcem na plecach zbiegł z płonącego Ilionu, / założył miasto – anagram Miłości” (cyt. z wiersza pt. *Z Hezjoda* z tomu *Ciemne świadctwo*, Paryż 1968, s. 57). Peryfraza „anagram Miłości” nazywa Rzym – ROMA, która to nazwa jest faktycznie anagramem słowa amor. Można by też przytoczyć kilka przykładów anagramów imion i nazwisk opartych na kombinacjach literowych, np. avida dollars, czyli Salvador Dali lub omżerski zamiast Żeromski itd. Można by wreszcie przypomnieć prace Tristana Tzary na temat anagramów pojawiających się w tekstach François Villona i François Rabelais’go⁶. Analizy Tzary pokazywały, że szyfrowanie imienia i nazwiska za pomocą anagramu było w dziełach obydwu pisarzy stałą i zamierzoną praktyką – litery tworzące imię i/lub nazwisko autora wpisane były symetrycznie w poszczególne wersy tekstu

^{6/} T. Tzara *Le secret de Villon*, w: tegoż *Oeuvres complètes*, Paris 1991, t. 6, s. 399-530.

W apendyksie do tego tomu prac Tzary zamieszczony jest tekst na temat anagramów u Rabelais’go. Teksty Tzary nie mają większej wartości naukowej, są raczej wariantem „lektury kryptogramatycznej” tekstów Villona. Tzara pozwalał sobie zresztą na wprowadzanie zmian w pisowni tekstów Villona, co z edytorskiego punktu widzenia jest po prostu niedopuszczalne. W tej sprawie zob. J. Baetens *Postérité...*, s. 219.

Figury

według przybliżonego schematu. Tego typu anagramy są ewidentnie zamierzone, ściśle powiązane z intencją autorską i wchodzą w krąg zainteresowań stylistyki.

Jednak w notatkach opublikowanych przez Starobinskiego mamy do czynienia z innym typem anagramów. O jakie anagramy idzie i czy w ogóle idzie właśnie o anagramy? Otóż u de Saussure'a nie chodzi o takie anagramy, które sprowadzałyby się do gier słownych oraz prostych, możliwych do odszyfrowania na różne sposoby kombinacji znaczeniowych. Anagram de Saussure'a – to *a n a g r a m f o n e t y c z n y*, a nie literowy, który jest zwykle anagramem graficznym. W analizach lingwisty chodzi przede wszystkim o to, aby czytać i opisywać strukturę, a także rozmaite kombinacje głosek, a nie liter. Kładzie on nacisk na szczególne właściwości anagramów, które określa odpowiednio nazwami: „anafonia” (*anaphonie*), „hypogram” (*hypogramme*) i „paragram” (*paragramme*). Badacz opisywał zjawiska znacznie szersze od tradycyjnie pojmowanego anagramu, a jednak przyjęta przez niego nazwa nigdy nie została zmieniona i od momentu pojawienia się pierwszych prac Starobinskiego mówi się o „anagramach Ferdynanda de Saussure'a”, określając tym samym krąg problemowy, wyznaczony przez genewskiego lingwistę.

Przyjrzyjmy się bliżej terminologii stosowanej przez Saussure'a. Termin „anafonia” służy do tego, aby określić anagram niepełny, który ogranicza się jedynie do imitowania określonych sylab danego słowa, przy czym nie odtwarza tego słowa w całości^{7/}. Zdaniem samego Saussure'a, anafonia byłaby więc prostym asonansem danego słowa, bardziej lub mniej rozwiniętym i opartym na szerszym lub węższym powtórzeniu, a jednak nie kształtującym anagramu za pomocą wszystkich sylab. Asonans w takim rozumieniu nie zastępuje anafonii, bowiem tradycyjnie odnosi się do imitacji jednego słowa, a Saussure ma na myśli całe ich grupy. Jego analizy pokazują różne sposoby zapisu, wskazujące adresata lub podmiot, o którym mowa: od *anafonii* (zwanej przez niego inaczej „formą niedoskonałą”) do *anagramu* (zwanego inaczej „formą doskonałą”). Dla wyjaśnienia problemu posłużmy się w tym miejscu przykładem z notatników (MSM, s. 29). Cytowany poniżej wers jest wersem anagramatycznym:

Taurasia CIsauna SamnIO cePIt

Zawiera on w całości imię *Scipio* w sylabach CI z *Cisauna*, PI z *cepit* i IO z *Samnio*. Te trzy grupy o podwójnych fonemach zbiera S z *Samnio cepit*, powraca tu pierwsza litera grupy albo nawet całe słowo temat. *Samnio* daje potrójny fonem S + IO, a *cepit* potrójny fonem C + PI.

Inny przykład z notatników pokazuje reguły funkcjonowania anafonii (MSM, s. 29):

Mors perfēcīt tua ut essēnt –

^{7/} J. Starobinski *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971, s. 27; dalsze cytaty z tej książki oznaczam skrótem MSM i podaję nr odpowiedniej strony.

Dziadek Anagramy Ferdynanda de Saussure'a...

Jest to przykład „półwersu anafonicznego”, którego modelem są samogłoski składające się na imię *Cōrnēliūs*. Wers odtwarza samogłoski składające się na to imię w ścisłej kolejności: ó – ē – ĭ – ů (jedynym brakiem jest tu krótkie „e” z *perf-*, ale jego brzmienie nie jest zbyt wielkim odchyleniem). Po grupie samogłosek o – ē – ĭ – ů pojawia się *ūt essēt* – wspólnie tworzą one anafonię (pojawiająca się tu samogłoska *ā* może być aluzją do wyrazu *Cornelia*).

Hypogram, o którym mówi Saussure, jest słowem pochodzącym z języka greckiego, w którym oznaczał „robić aluzje”, „podkreślać makijażem rysy twarzy”. Zdaniem lingwisty: „nie ma w ogóle sprzeczności pomiędzy greckim i naszym rozumieniem słowa *hypogram*, bo chodzi tu o podkreślenie jakiegoś imienia, słowa przez powtórzenie sylab, nadając mu w ten sposób wtórny sposób istnienia, sztuczny, dodany, by tak rzec, do pierwotnego słowa” (MSM, s. 31).

Z kolei termin „paragram” (*paragramme*), o którym jest mowa w jednym z notatników poświęconych Lukrecjuszowi, został przez badacza zastrzeżony dla tych przypadków, w których autor w obrębie jednego lub dwóch słów połączył ze sobą wszystkie elementy słowa-tematu.

Badając wiersz saturnijski Saussure doszedł do przekonania, że występuje w nim szczególne zjawisko „nasylenia fonetycznego” tekstu, przy czym badaczowi nie chodziło o zjawisko aliteracji czy prostych współbrzmień pojawiających się w danych tekstach, sama aliteracja była dla niego niewiele znaczącym elementem badanego tekstu. Przyjrzyjmy się takiemu przykładowi (MSM, s. 33-34):

Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit

W tym fragmencie tekstu pojawiają się następujące zależności: dwa razy występuje tu grupa *ouc* (*Loucanam, abdoucit*), dwa razy głoska *d* (*opsidesque abdoucit*), dwa razy *b* (*subigit, abdoucit*), dwa razy grupa *-it* (*subigit, abdoucit*), dwa razy *-i* (*subigit, opsides-*), dwa razy *a* (*Loucanam, abdoucit*), dwa razy *o* (*omne, opsides-*), dwa razy *n* (*omne, Loucanam*) i dwa razy *m* (*omne, Loucanam*).

We fragmentach poszczególnych wersów lub poszczególnych części wiersza powtarza się pewna liczba zgrupowanych lub odizolowanych głosek – w wierszu saturnijskim samogłoski układają się w regularne, dokładnie takie same sekwencje złożone z dwóch samogłosek, co pozwoliło Saussure’owi sformułować prawo (zwane „prawem połączeń w pary”), które głosi, że samogłoska może figurować w wierszu saturnijskim tylko wtedy, kiedy ma swoją identyczną „kontr-samogłoskę” w jakiejś części wersu. To samo prawo miało dotyczyć także spółgłosek.

Prowadząc badania na rozmaitych starożytnych tekstach, Saussure doszedł też do przekonania, że anagramy odtwarzają w nich imiona własne, np. imię głównego bohatera lub imiona bohaterów danego utworu. W tym zakresie interesowała go zwłaszcza praca anagramów i poszukiwanie słów-tematów rozrzuconych po tekście. Badacz mówił nawet o parafrazach fonicznych jednego słowa lub jakiegoś imienia. Można w tym miejscu posłużyć się przykładem z *Eneidy* Wergiliusza, podanym przez Saussure’a (MSM, s. 53-54), gdzie mamy do czynienia z anagrama-

Figury

mi, które sam badacz określał jako „złożenie-manekin” imitujący dane słowo czy też tworzący jego zarys foniczny. Pojęcie „manekin” odnosiło się do grup słów, których pierwsza i ostatnia głoska odpowiada pierwszej i ostatniej głosce słowa-tematu. We fragmencie drugiej księgi *Eneidy*, zaczynającym się od słów „*Tempus erat...*” („*Był to czas...*”), pojawia się imię Hektor powtórzone w sześciu anagramach w wersach od 268-290, ale obok niego w wersach 268-297 pojawia się też cała seria anagramatycznych manekinów opartych na imieniu „Priamides”, które oznacza Hektora jako syna Priama. Słowo „Priamides” staje się tematem łańcucha anagramów wpisanych w tekst za pomocą pięciu manekinów zaczynających się od głoski *p*, a kończących się na głoskę *s*. Układ anagramów jest następujący:

anagram 1: PRĪMĀ QUIĒS
PRĪ ĒS
MA Ī

anagram 2: PERQUĒ PĒDĒS
P R DĒS

anagram 3: PUPPIBUS IGNĒS
P ĒS

anagram 4: PLŪRĪMĀ MŪRŌS
P RĪ S
MĀ M

anagram 5: EX – PROMERE VOCES
PR ES
M

We fragmentach tekstów wybieranych przez Saussure’a wrywkowo i przypadkowo zjawisko anagramów narzucało się jako oczywistość, co umożliwiło mu sformułowanie założenia, że pisanie anagramatyczne było pewnego rodzaju zasadą poezji indoeuropejskiej i – ujmując rzecz ogólniej – także zasadą wszelkiego pisania literackiego. Metoda pisania tekstów w oparciu o anagramy polegała, jego zdaniem, na dekomponowaniu przez poetę słowa-tematu. Na podstawie fragmentów anagramu, które tworzyły pewnego rodzaju podstawę czy ramę, poeci dokonywali dekompozycji słowa-tematu.

W trakcie badań lingwista napotkał jednak dwie zasadnicze przeszkody, które zrodziły jego wątpliwości i zostały wyraźnie wskazane. Pierwsza z nich związana była z kwestią wyboru słów i nasunęła pytanie następującej treści: co uprawnia badacza do wyodrębnienia w danym tekście takiego, a nie innego słowa? Rzeczą oczywistą było, że w badanym fragmencie danego tekstu nie dało się znaleźć dowolnego słowa, ale słowo raz już znalezione można przecież było także odnaleźć, rozsze-

Dziadek Anagramy Ferdynanda de Saussure'a...

rzając swobodnie fragment wybranego tekstu. Poza tym nie miał żadnej pewności, że słowo, które zostało znalezione poprzez lekturę anagramatyczną, jest słowem jedynym, tzn., czy obok niego nie występują jeszcze inne. Druga przeszkoda miała znacznie poważniejszy charakter, bo jeśli obecność anagramów zostanie uznana za praktykę właściwą każdemu piszącemu – czy też za ogólne prawo poezji i szerzej tekstu literackiego – wówczas nasuwa się pytanie, dlaczego to prawo nie zostało sformułowane w żadnym traktacie dotyczącym poetyki (tak jak było to w przypadku barokowych anagramów i figur etymologicznych) i nie zostało potwierdzone przez żadnego z poetów, w których tekstach można było wskazać tę praktykę pisania? Nie potrafiąc podać zadowalającej odpowiedzi na tak postawione zasadnicze pytania, Saussure był zmuszony do porzucenia ogromnej pracy wykonanej w swoich notatnikach.

Fenomen notatek Saussure'a, opublikowanych przez Starobinskiego polega na tym, że na ich podstawie można zrekonstruować zupełnie inne pole zainteresowań twórcy podstaw lingwistyki strukturalnej. Lektura oparta o anagramy umożliwiła odczytanie p o d słowami danego tekstu innych słów niż te, które czytamy w tzw. „zwykłej” lekturze. Zasadniczy zwrot w myśleniu o koncepcji Saussure'a dokonał się dopiero w chwili, kiedy powiązano ją z psychoanalizą. Sam badacz w żadnym miejscu swoich notatek nie podjął się jednoznacznego rozstrzygnięcia kwestii intencjonalności anagramów. Jego rozważania w tym zakresie wahały się raczej pomiędzy charakterem intencjonalnym, teleologicznym anagramów i ich charakterem nieświadomym, niezamierzonym. Myślę, że Saussure nie mógł jednoznacznie wypowiedzieć się w tej sprawie, bo postąpiłby wówczas wbrew swoim dotychczasowym ustaleniom dotyczącym teorii znaku (tym, które złożyły się na *Kurs językoznawstwa* ogólnego). Przypomnijmy w tym miejscu rzecz bardzo istotną, a mianowicie fakt, że w *Kursie*... kładzie się nacisk na arbitralny, a więc dowolny charakter znaku, przy czym znak jest dla Saussure'a arbitralny jedynie w relacji wobec pojęcia, które przedstawia, a nie jest już arbitralny w relacji wobec posługującej się nim społeczności. Społeczność ta poprzez konwencję narzuca znak poszczególnym jednostkom, które tym samym nie mogą znaku dowolnie zmieniać. Teorie języka poetyckiego, rozwinięte na podstawie koncepcji anagramatycznej lektury tekstów literackich (myślę tu zwłaszcza o teoriach Julii Kristevej i Henri Meschonica, do których prac odwołuję się w dalszej części wywodu) dokonały w tej sprawie swoistej transgresji, przekroczenia, które prowadziło przede wszystkim do odrzucenia konwencji i uznania faktu, że znak jest arbitralny w stosunku do posługującej się nim społeczności.

Prawdziwa rewolucja zaczęła się dopiero kilka lat po opublikowaniu przez Starobinskiego fragmentów analitycznych zapisków Saussure'a. Okazało się bowiem, że lektura anagramatyczna tekstów literackich powiązana z psychoanalizą⁸ i semiotyką daje nadzwyczajne możliwości teoretykom języka poetyckiego. Daje – jak

^{8/} Anagramy Saussure'a umieścił w kontekście psychoanalizy Jean-Michel Rey omawiając *Les mots sous les mots* Starobinskiego. Zob. J.-M. Rey *Saussure avec Freud*, „Critique” 1973 nr 309, s. 136-167.

Figury

powiedziałem – „możliwości nadzwyczajne”, ale pod warunkiem, że dokona się zerwania z logocentryzmem i podmiotem kartezjańskim, a to zerwanie dokonało się w humanistyce na długo przed publikacją notatników Saussure’a. Przypomnijmy w tym miejscu wypowiedź Romana Jakobsona na temat tzw. „poetyki fonizującej” de Saussure’a:

większość starożytnych wierszy zanalizowanych przez de Saussure’a zdawała się ukazywać mu liczne anagramy z aluzją do imion ludzi, o których mówiła fabuła tych wierszy; w ten sposób dźwięki funkcjonowały jednocześnie we właściwym tekście i w paratekście i tym samym wyposażały ten ostatni „w inny sposób istnienia, sztuczny, by tak rzec, dodany do pierwotnego słowa” (cytuje Starobinski, 1971:31). Gdyby rękopisów tej wielkiej pracy de Saussure’a nie odrzucono z pogardą na wiele dziesięcioleci jako rzekomych „błahych dygresji”, międzynarodowa walka o naukową poetykę zyskałaby dobroczynne inspiracje.⁹ (zob. Benveniste, 1964:109-114).

Jakobson czytał notatniki z najwyższą uwagą (w przywoływanym wcześniej komentarzu do listu Saussure’a adresowanym do Meilleta nazwał je „niezwykłym dokumentem” – s. 196) i rzeczywiście nie mylił się co do ich „dobroczynnych inspiracji”, na których efekty nie trzeba było długo czekać. Zdaniem samego Jakobsona, badania przedsięwzięte przez genewskiego lingwistę ujawniły „uniwersalnie polifoniczną i polisemiczną” naturę języka poetyckiego, a jednocześnie przeciwstawiły się „pustej i krępującej idei poezji niezawodnie racjonalnej”¹⁰. Uwagi Saussure’a zainspirowały szereg analiz tekstów poetyckich, dokonanych przez samego Jakobsona, który docenił ich wartość i możliwości, jakie one dają, a fenomen odkrytych przez siebie w tekstach Baudelaire’a czy Chlebnikowa anagramów tłumaczył w przekonaniu o motywowanym charakterze znaku.

Jedna z analiz Jakobsona koncentruje się na czterech wierszach z cyklu *Kwiaty zła*, które opatrzone są tym samym tytułem *Spleen*, przy czym szczególny nacisk kładzie lingwista na ostatni z nich¹¹. Analiza tekstu przypomina odczytanie *Kotów* Baudelaire’a, dokonane wcześniej przez Jakobsona wspólnie z Claudem Lévi-Straussem, dopiero w jej zakończeniu pojawia się wyraźne nawiązanie do anagramatycznej koncepcji lektury tekstów. Rekonstruując sposób myślenia Jakobsona przyjrzyjmy się ostatniemu *Spleenowi*, który z konieczności cytuję w oryginale (zachowanie układów anagramatycznych tekstu w przekładzie na jakikolwiek język wydaje się po prostu niemożliwe, inaczej mówiąc, przekład traci układy anagramatyczne i także to, co określa pojęcie *signifiance*, do którego wypadnie nam jeszcze powrócić):

^{9/} R. Jakobson *Magia dźwięków mowy*, w: tegoż *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 1, s. 337-338.

^{10/} R. Jakobson *La première lettre...*, s. 200.

^{11/} R. Jakobson *Une microscopie du dernier „Spleen” dans „Les Fleurs du mal”*. Cyt za: R. Jakobson *Question de poétique*, Paris 1973, s. 420-435. Tekst ostatniego *Spleenu* cytuję za Jakobsonem (s. 420-421).

Dziadek Anagramy Ferdynanda de Saussure'a...

LXXVIII

Spleen

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;*

*Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chave-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;*

*Quand la pluie étalant ses immenses trainées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tender ses filets au fond de nos cerveaux,*

*Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se matent à geindre opiniâtrement.*

*– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incline plante son drapeau noir.*

Tytuł *Spleen* jest w tym wierszu jednocześnie „słowem-tematem”, bowiem w tekście pojawiają się liczne aluzje do tego właśnie słowa. Aluzje wpisane są w tekst za pomocą anagramów opartych na powtarzaniu grup *sp*, *pl* oraz grupy *spri*. W kolejnych strofach (oznaczonych cyframi rzymskimi) można wyczytać następujące zależności pomiędzy grupami poszczególnych głosek: I – *eSPRI*t, *PL*us; II – *ESP*érance, *PL*afonds; III – *PL*uie, *PR*ison, *peu**PL*e; IV – *eSPRI*t; V – *LES**P*oir, *PL*eure, *deSP*otique. W ostatnim wersie dostrzega Jakobson pełny anagram słowa „*spleen*”: *sur mon crâne incLINé PLante Son draPeau Noir*. Podobnych „aluzji fonetycznych” dopatrzył się Jakobson także w pozostałych wierszach noszących ten sam tytuł. W sonecie LXXV czytamy takie fragmenty: *PL*uviöse, *irrité contre la ville entière*; *Cependant qu'en un jeu PL*ein de sales parfums. Z kolei w utworze LXXVII czytamy: *Je suis comme le roi d'un Pays PL*uvieux. Drugi w kolejności *Spleen* rozpoczyna się wersem zawierającym takie słowa: *J'ai PL*us de Souvenirs que si j'avais mille ans, i w wersach 13 oraz 19 powtarza grupę *pl*: *PL*aintifs; *Désormais tu n'est PL*us. Według Jakobsona, anagramy powtarzające tytuł wiersza nie są w poezji

Figury

Baudelaire'a czymś wyjątkowym. Tłumacząc charakterystyczną dla tekstów poety obecność „gier fonicznych”, niezwykłych, abstrakcyjnych połączeń formalnych i gramatycznych, Jakobson odwołuje się do reguł poetyckich, wyłożonych przez samego poetę, który deklaratywnie traktował język i pisanie jako „działania magiczne, czarnoksiężskie zaklęcia”, zmierzające do stworzenia „najdoskonalszej z wszystkich możliwych arabeski”.

Anagramatyczną metodą lektury posłużył się Jakobson także przy analizie krótkiego utworu Wielimira Chlebnikowa pt. *Konik polny*¹². Jest to, z mojego punktu widzenia, analiza o tyle istotna, że zakłada możliwość powiązania ewidentnie dających się odczytać w tekście Chlebnikowa anagramów z podświadomością poety i czytelnika, co dobitnie zostało wyrażone przez Jakobsona w zakończeniu jego artykułu:

Intuicja może być głównym lub, nierzadko, nawet jedynym konstruktorem skomplikowanych struktur fonologicznych i gramatycznych w utworach poetów indywidualnych. Struktury takie, szczególnie silne na poziomie podświadomym, mogą działać – pozbawione zupełnie sądu logicznego czy uświadomionej wiedzy – zarówno w pracy twórczej poety, jak i w percepcji wrażliwego czytelnika bądź *Autorenleser*, by użyć zręcznego wyrażenia ukutego przez odważnego badacza dźwiękowego kształtu poezji, Eduarda Sieversa.¹³

Jakobson używa w tym artykule pojęcia „podświadome” (*subliminal*), które zostało przejęte z prac Husserla i które różni się zasadniczo od pojęcia „nieświadomości”, proponowanego przez Freuda. Przypomnijmy, że w sprawie nieświadomości języka Jakobson nie zajmował stanowiska jednoznacznie negatywnego, ale jego poglądy dotyczące tego problemu związane były z antypsychologizmem.

W odmienny sposób potraktowała badania Saussure'a Julia Kristeva, tworząc na ich podstawie swoją własną koncepcję „semanalizy” (*sémanalyse*), która miała w o wiele szerszym stopniu niż semiologia i semiotyka podjąć krytykę sensu, jego elementów i rządzących nim praw. Do rozwinięcia takich badań tekstowych inspirowała właśnie anagramy Saussure'a, które: „wyznaczają logikę tekstową odmienną od tej, którą rządzi znak”¹⁴. W ramach semanalizy rozwinięta została paragramatyczna koncepcja tekstu literackiego i języka poetyckiego. Czym jest paragramatyzm, wyjaśniła badaczka publikując m.in. *Pour une sémiologie des paragrammes*¹⁵. Punktem wyjścia „semiologii paragramów”, proponowanej przez Kristewą są

¹² R. Jakobson *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*, w: tegoż *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 2, s. 142-156.

¹³ Tamże, s. 156.

¹⁴ J. Kristeva *Le texte et sa science*, w: tejsze *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 18-19.

¹⁵ J. Kristeva *Pour une sémiologie des paragrammes*, w: *Sémiotikè...*, s. 174-207. Po raz pierwszy tekst ukazał się w specjalnym numerze „Tel Quel” (1967 nr 29) poświęconym anagramom Saussure'a. W tym samym numerze pojawił się tekst Jakobsona o ostatnim *Splenie* Baudelaire'a.

Dziadek Anagramy Ferdynanda de Saussure'a...

właśnie anagramy Saussure'a, a zasady sformułowane przez lingwistę badaczka referuje w następujący sposób:

- a) Język poetycki daje wrótny sposób istnienia, sztucznie stworzony, dodany, by tak rzec, do pierwotnego słowa.
- b) Między poszczególnymi elementami istnieje powinowactwo poprzez parę i rym.
- c) B i n a r n e prawa poetyckie zmierzają aż do naruszenia praw gramatyki.
- d) Elementy s ł o w a - t e m a t u (a nawet jednej litery) rozszerzają się na całą przestrzeń tekstu lub są zebrane na malej przestrzeni jednego lub dwu słów.¹⁶

Na podstawie tych reguł Kristeva sformułowała swoją własną paragramatyczną koncepcję języka poetyckiego, opartą na trzech głównych tezach i powiązaną później z Bachtinowską „dialogicznością”:

- Język poetycki jest jedyną nieskończonością kodu.
- Tekst literacki jest podwojeniem: pisanie-czytanie.
- Tekst literacki jest siecią powiązań.

Tezy sformułowane w tym artykule są ściśle związane ze stworzoną przez Kristevą w tym samym czasie koncepcją intertekstualności; przypomnijmy, że tekst, w którym po raz pierwszy użyte zostało słowo „intertekstualność” powstał dokładnie w tym samym 1966 roku¹⁷. A skoro mówimy już o rewolucji (rewolucji, która dokonała się w literaturoznawstwie), to przecież nie ma żadnych wątpliwości, co do tego, że prace Kristevej, jako seminarzystki Rolanda Barthes'a, zainspirowały powstanie takiej książki jak *S/Z*, a w konsekwencji także jego *Teorii tekstu*. Jeden z badaczy strukturalizmu wyraził zresztą ten fakt w sposób o wiele bardziej dobitny i zarazem intrygujący, jego zdaniem Kristeva „wydała na świat drugiego Barthes'a”¹⁸. W świetle tych uwag można sformułować także wniosek następujący: Kristeva przyczyniła się nie tylko do narodzin drugiego Barthes'a, ale też do narodzin francuskiego post-strukturalizmu. Jakże znajomym językiem opisuje prace Kristevej z tamtego okresu historyk czasopisma i grupy „Tel Quel”:

Lingwistyka stanęła wobec tekstu, który można wyczytać wewnątrz innego tekstu, nie bacząc ani na jego linearność, ani na jego tradycyjny podział na „jednostki”: litery i dźwięki ulegają rozsiaaniu w łańcuchu zdania, z a z n a c z a j ą i z a c i e r a j ą s i ę, otwierając wypowiedź na przestrzeń innej wypowiedzi.¹⁹

Rozsianie (*dissemination*), zaznaczenie (*marque*) i zatarcie (*effacement*) – to terminologia przejęta wprost z pism filozoficznych Jacques'a Derridy. Sama Kristeva

^{16/} J. Kristeva *Sémiotikè...*, s. 175.

^{17/} Chodzi o *Le mot, le dialogue, le roman*, gdzie miejsce Bachtinowskiej „intersubiektywności” zastąpiła „intertekstualność”.

^{18/} F. Dosse *Histoire du structuralisme*, Paris 1992, t. 2, s. 75. Cyt. za: P. Forest *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris 1995, s. 258.

^{19/} P. Forest *Histoire...*, s. 256. (podkr. – A.D.)

Figury

mówiąc o anagramach Saussure'a posłużyła się terminem *dissemination* zapożyczając go bezpośrednio od Derridy. Badaczka twierdzi, że Saussure na swój własny sposób odkrył *dissemination*, a więc rozsianie, zaprzeczając tym samym swojej własnej koncepcji znaku²⁰. Jest to również terminologia, która na stałe zadomowiła się w post-strukturalistycznym dyskursie literaturoznawczym. Nie chcę w ten sposób powiedzieć, że narodziny i rozwój post-strukturalizmu nie byłyby możliwe bez opublikowania notatek Saussure'a, chcę raczej zaznaczyć ten ważny moment w rozwoju współczesnej myśli literaturoznawczej, który waleń przyczynił się do radykalnej zmiany jej oblicza.

Wróćmy w tym miejscu raz jeszcze do fragmentu tekstu Kristevej dotyczącego paragramów. Badaczka dokonuje w nim analizy następującego fragmentu *Pieśni Maldorora* Lautréamonta:

Il y a des heures dans la vie où l'homme, à la *chevelure pouilleuse* (A) jette, l'*oeil fixe* (B), des *regards fauves* (C) sur les *membranes vertes de l'espace* (D); car, il lui semble entendre devant lui, les *ironiques huées d'un fantôme* (E). Il chancelle et courbe la tête: ce qu'il a entendu, *c'est la voix de la conscience*.²¹

Zdaniem Kristevej, Lautréamont ironicznie opisuje w tym fragmencie zjawisko, które można by nazwać w języku potocznym „uświadomieniem”. Aby je opisać nie posługując się językiem codziennym, poeta wykorzystuje dwie różne klasy wyrazów: człowieka – to klasa, którą Kristeva oznacza literą H i która zawiera zbiory oznaczone w cytacie literami A, B, C, oraz świadomość (oznaczoną literą H₁), na którą składają się zbiory D i E. Zawarty w tym fragmencie „komunikat socjo-polityczny” utworzony jest przez wzajemnie jednoznaczną współzależność dwóch klas H i H₁. Ciało – to neutralny znaczeniowo materializm, a świadomość – to romantyzm opatrzony wyraźnym odcieniem ironii. Zdaniem Kristevej fragment ten, podobnie jak całość tekstu *Pieśni Maldorora*, jest „paragramatycznym urzeczywistnieniem rozpoznanego ciała, przyjętej płci, fantazmatu nazwanego i zapisanego jako zerwanie ze sztucznym idealizmem (świadomością) i to wraz z przygnębiającą ironią, którą owo zerwanie za sobą pociąga.” (PSP, s. 186). Tekst jest w ten sposób ustrukturuwany na poziomie fonetycznym paragramów. Trzeba wsłuchać się w zbiory układów fonetycznych i przyrzeć się ich zapisowi, aby dostrzec następujące relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi głoskami: *f(v)* – *al(oe)* – *s(z)*. Zdaniem Kristevej z takiego układu wyłania się morfem „*phallus*”, który staje się „słowem-funkcją” znajdującym się u podstawy wypowiedzi.

^{20/} J. Kristeva *Lengenrement de la formule*, w: *Sémeiotikè...*, s. 292.

^{21/} Cyt. za. J. Kristeva *Sémeiotikè ...*, s. 186. Wszystkie podkreślenia kursywą i oznaczenia w tekście cytatu są autorstwa Kristevej. Pozostałe cytaty z tej samej pracy Kristevej podaję z oznaczeniem PSP i numerem odpowiedniej strony. Polską wersję tego fragmentu cytuję poniżej za: Lautréamont *Pieśni Maldorora i poezje*, przekł., wstęp i przypisy M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 101: „Są godziny w życiu, kiedy człowiek o zawszonych włosach złowrogo patrzy nieruchomym okiem na zielone błony przestrzeni, gdyż wydaje mu się, że słyszy przed sobą ironiczne pokrzykiwania upiora. Chwieje się i pochyla głowę – to, co słyszał, było głosem jego sumienia”.

Dziadek Anagramy Ferdynanda de Saussure'a...

W tym miejscu swoich rozważań Kristeva powołuje się na Saussure'a i jego wnioski dotyczące wierszy saturnijskich i wedyjskich po to, aby sformułować tezę, że wskazane przez nią „słowo-funkcja” układa się we fragmencie *Pieśni...* na kształt „prze-strzennego diagramu powinowactw”, „gier kombinatorycznych”, czy też „permutacji dokonanej na nim samym” (PSP, s. 186). Dzięki temu możliwe staje się „obciążenie uzupełniającym znaczeniem stałych (zatartych) morfemów języka potocznego.” (PSP, s. 186). Sieć relacji fonetycznych łączy się z innymi poziomami paragramu po to, aby odsonić inny, ukryty dotychczas wymiar obrazu poetyckiego. W konkluzji swoich wywodów Kristeva stwierdza, że w ten sposób w wieloznacznej sieci paragramatycznej „rozdzielenie na *signifiant-signifié* zostaje zredukowane, a znak lingwistyczny staje się dynamiczny i działa poprzez obciążenie ilościowe”. (PSP, s. 187). Znaczenie omówionego powyżej tekstu Kristevej polega na tym, że postulowana przez Saussure'a linearność *signifiant* przestała być tak oczywista, jak mogłoby się wydawać.

Na podstawie referowanych prac Jakobsona i Kristevej widać wyraźnie, że dokonana przez nich lektura notatek Saussure'a przebiega tym samym tropem i koncentruje się na tych samych miejscach, co potwierdzają nawet cytaty z notatek pojawiające się w pracach tych badaczy, np. ten dotyczący „wtórnego sposobu istnienia, sztucznego, by tak rzec, dodanego do pierwotnego słowa”. Na ten fragment tekstu Saussure'a kładą nacisk dosłownie wszyscy jego czytelnicy. Różnica między stanowiskami Jakobsona i Kristevej sprowadza się przede wszystkim do tego, że autorka *La Révolution du langage poétique* wychodzi z przekonania o istnieniu nieświadomości tekstu literackiego, przy czym nieświadomość funkcjonuje w jej pracach w takim znaczeniu, jakie nadali mu Freud i Lacan.

Spróbujmy się jednak zastanowić nad tym, dlaczego cytowany przez wielu różnych badaczy fragment jest tak ważny i co właściwie oznacza ta formuła? Otóż ów „wtórny sposób istnienia” wskazuje na odmienny tryb procesu znaczenia, który polega w tym wypadku na funkcjonowaniu głosek nie powiązanych z *signifié* słowa, które tworzą. Proces znaczenia nie sprowadza się wyłącznie do relacji linearnych, ale zostaje rozszerzony na transwersalne, poprzeczne relacje znaczenia. Układy głosek w tekście literackim łączą ze sobą poszczególne jednostki semantyczne na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest dynamiczny, transwersalny, translinearny i często nie odbywa się jedynie w porządku następstwa kolejnych jednostek. Tekst poetycki zyskuje w ten sposób ważną cechę, jaką jest wielowymiarowość. Znaczenie samego tekstu oparte jest na linearności, zaś jego *signifiance* (znaczącość)²² ujawnia się poprzez transwersalność, która sprawia, że sam tekst

^{22/} *Signifiance* oznacza proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi*-synonimem *s e n s u*). Termin ten został zapożyczony do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej. K. Kłosiński omawiając zagadnienie „przyjemności tekstu” w ujęciu R. Barthes'a (Hasło: *Roland Barthes. Le plaisir du texte*, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzysa i H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1997. Tł. 5, s. 50) proponuje przekład tego terminu na język polski jako: „znaczącość”, ponieważ obejmuje ona działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się

Figury

znaczy coś więcej, niż znaczy, lub też poprzez transwersalne układy *signifiants* powtarza to, co już raz zostało przez niego wypowiedziane. Zatem dokonując analizy tekstu poetyckiego trzeba podążać z jednej strony tropem zjawisk kontrastu i następstwa, z drugiej zaś tropem zjawisk transwersalnych, translinearnych powrotów określonych elementów fonetycznych. *Signifiance* tekstu kształtowana jest przez serie najczęściej pojawiających się głosek lub przez relacje pomiędzy poszczególnymi grupami głosek²³.

Anagramy, jak powiedzieliśmy, wytwarzają wtórne znaczenia i wtórne teksty, które są co prawda ukryte, ale jednocześnie są też rzeczywiste. W takiej sytuacji w badanym tekście można usłyszeć „dyskurs Innego”, by przywołać w tym miejscu słynną formułę Jacques’a Lacana. Sam Lacan należał do grupy pilnych czytelników, by tak rzec, „dwóch Saussure’ów”, tzn. Saussure’a jako autora *Kursu...* oraz Saussure’a badacza anagramów. I nie ma żadnej przesady w stwierdzeniu, że ten drugi Saussure pozwolił Lacanowi rozstrzygnąć kwestie związane z przekształceniem modelu znaku, a także ułatwił mu dowodzenie tezy głoszącej, że nieświadomość jest ustrukturowana podobnie jak język²⁴. Lacan opisywał funkcjonowanie dyskursu w dwóch wymiarach – horyzontalnym, który odpowiadał linearności oraz w wymiarze wertykalnym, który nakłada się na daną wypowiedź w taki sposób, że słyhać w niej inne sensy, które także układają się w dyskurs podobnie jak w tekście anagramatycznym, w którym znajdują się one pod powierzchnią danego tekstu. Saussure miał wątpliwości co do charakteru tych wtórnych, układających się pod tekstem sensów i wahał się w sprawie ich intencjonalności. Lacan wychodził z założenia, że są one powiązane z nieświadomością i mówił o istnieniu w nieświadomości „łańcucha znaczącego”. Opisując proces wtórnego kształtowania się znaczeń, Lacan posługiwał się pojęciem *signifiance*, które dotyczyło działań w obrębie samych tylko *signifiants*.

Pojęcie *signifiance* włączone zostało do paragramatycznej koncepcji tekstu literackiego przedstawionej przez Kristewą. W przypadku jej teorii ważne jest rozróżnienie dwóch pojęć: pisania (związanego z tekstem poddanym oglądowi z punktu widzenia specyfiki jego wytwarzania) i tekstu (rozumianego jako przedmiot dynamiczny, w którym krzyżują się ze sobą wypowiedzi zaczerpnięte z innych tekstów – rozumianego więc jako intertekstualność, która wiąże się z pracą pamięci i nieświadomości). W procesie pisania (a więc funkcjonowania znaczącego) współdziałają ze sobą dwa różne teksty, które badaczka określa mianem „f e n o -

do elementu znaczonego (*signifié*); zob. też K. Kłosiński *Signifiance*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2, s. 11-26.

^{23/} Próby takich analiz podjąłem wcześniej w tekście poświęconym poezji Jarosława Iwaszkiewicza, którą, jak myślę, w rozmaitych opracowaniach aż nazbyt często obciążano „metaforyką muzyczną”. Por. A. Dziadek *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1999 nr 2, s. 27-66.

^{24/} Por. np. E. Rudinesco *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris 1993, s. 363; M. Arrivé *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Paris 1994, s. 121-128.

Dziadek Anagramy Ferdynanda de Saussure'a...

tekstu” i „genotekstu”. Ten pierwszy stanowi fenomenologiczną powierzchnię wypowiedzi, pewien fenomen językowy i obejmuje konwencje, prawa gatunków, idiolekt pisarza, jego styl, jednym słowem – wszystko to, co służy komunikacji, przedstawianiu, wyrażaniu, co tworzy sieć wartości kulturowych.. Drugi związany jest z funkcjonowaniem *signifiant* – jednostką znaczenia, której nie można zredukować do sensu i sprowadzić do znaku i tym samym nie da się go sprowadzić do przekazu czy wyrażania, jest on nieekspresywny o tyle, o ile nie stanowi „wyrazu” czegoś innego. Z genotekstem wiąże się pojęcie *signifiance*, czyli aktywności znaczącej genotekstu. Jest ona ukryta pod znaczeniem i jest uprzednia względem komunikacji i sensu. Sam proces *signifiance* rozumiany jest przez Kristewą jako proces podmiotu. *Signifiance* pojawia się w tekście jako sieć różnic fonicznych i jest ułożona poprzecznie, nielinearnie w odróżnieniu od sensu semantyczno-syntaktycznego.

Dla egzemplifikacji problemu *signifiance* można w tym miejscu posłużyć się jeszcze jednym przykładem zaczerpniętym z interesującej próby odczytania tekstu poetyckiego za pomocą anagramów, którą podjęła Jacqueline Risset, analizując poemat Maurice'a Sceve'a pt. *Delie (Delia)*²⁵. Wychodząc od koncepcji Saussure'a, Risset zwraca uwagę na fakt, że w świetle jego badań nie można wykluczyć złożonej relacji pomiędzy pisaniem i pożądaniem. W poemacie Sceve'a znaczenia językowe obracają się wokół osi tworzonej przez „Délie-Lune” (Delię-Lunę). Imię „Délie” pojawia się w całym tekście „odmieniane” na różne sposoby: *Délie – Diane – Dictymne – Daphné – Dyotime*. Poszczególne elementy tekstu w wyrażnie słyszalny sposób przywołują się nawzajem i odpowiadają sobie nie tylko pod względem fonetycznym, ale też pod względem semantycznym. Zdaniem badaczki, w utworze Sceve'a mamy do czynienia z „uogólnioną anagramatyzacją”, która polega na tym, że „język poetycki traktuje wszystkie słowa, tak jak imiona”²⁶. W poemacie tym słowa poddane operacjom poetyckim stają się anagramami, można je zaszyfrowywać i odszyfrowywać jak w jakiejś nieustającej grze. Każde z tych słów – twierdzi badaczka – jest imieniem stanowiącym punkt zaczepienia dla nigdy niewygasającego pożądania.

Inaczej mówiąc, w tekście analizowanym przez Risset istnieje coś, co można by – moim zdaniem – nazwać wewnętrzną siecią relacji tekstowych, opartych na powinowactwach fonetycznych. Zjawisko tych ciągłych rekurencji fonetycznych można by też określić inaczej, jako *signifiance* tekstu, opierającą się na sieci „naczyń połączonych” lub „figur prozodycznych” (określenia Henri Meschonnic²⁷). Jednak bez względu na przyjęte nazewnictwo, za każdym razem chodzi o to, aby

^{25/} J. Risset *L'Anagramme du Désir. Sur la Délie de Maurice Scève*, Paris 1995.

^{26/} Tamże, s. 131.

^{27/} Zob. np. *Pour la poésie III*, Paris 1973, a zwłaszcza analizę wiersza Baudelaire'a *Chant d'automne*, s. 277-338; a także: H. Meschonnic *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris 1982, s. 259-272. Na temat koncepcji rytmu, stworzonej przez Meschonnicę pisałem w przywoływanym wcześniej artykule – zob. przyp. 24.

Figury

nazwać wtórne znaczenie czy też wtórny tekst, który jest ukryty pod powierzchnią badanego tekstu i który niekoniecznie musi mieć związek z intencją autorską, a raczej może wyphywać z nieświadomości. Badania układów fonetycznych tekstu literackiego nie da się sprowadzić do samego tylko wylizania takich figur stylistycznych, jak onomatopeja, eufonia, aliteracja *etc.*, a także przypisywania im pełnionych w danym tekście funkcji mimetycznych lub estetycznych (np. język poetycki naśladuje szum wiatru, padający deszcz, czy też po prostu pełni w wierszu funkcję ozdobną). Układów sieci fonetycznych nie da się też skwitować za pomocą metaforycznych określeń typu „muzyczność wiersza”, „śpiewność poezji”, „melodyjność utworu literackiego”. Oczywiście można tak postępować i jest to w końcu jedna ze skutecznych metod eksplikacji tekstu literackiego. Myślę jednak, że z innej strony jest to pewnego rodzaju redukcjonizm badawczy, który uznaje intencję autorską za ważniejszą od samego tekstu i w gruncie rzeczy nie dba o to, aby wskazać w tekście rozmaite, najczęściej wielopoziomowe, złożone sposoby znaczenia.

Zmierzam tu do podkreślenia jednej z najważniejszych konsekwencji teoretycznych odkrycia dokonanego przez Saussure'a. Pojawianie się anagramów w tekstach literackich można wytłumaczyć na wiele różnych sposobów, a przynajmniej dwa z nich zależą od tego, jak traktuje się podmiot wypowiedzi w danym tekście.

Otóż, jeśli rozumiemy podmiot jako *cogito*, wówczas anagramy są związane z intencjonalnością, są zamierzone, teleologiczne, zupełnie świadomie wpisane w dany tekst literacki (np. przypadek cytowanego wcześniej wiersza Biedrzyckiego) i jest to niekwestionowana oczywistość.

Jeśli zaś rozumie się podmiot w ujęciu psychoanalitycznym, wówczas obecność anagramów w tekście literackim, wyczuwana choćby tylko intuicyjnie, pozwala na odślonięcie nieświadomości tekstu. Jeśli nawet wyczuwamy obecność anagramów tylko intuicyjnie, to przecież anagram jest w końcu dostrzegalny i już sam ten fakt uprawnia nas do tego, aby o nim mówić. Jest to kwestia, jak już wspominałem, której sam Saussure, prowadząc badania nad anagramami, nigdy nie podjął. Bezustannie stawiał sobie pytanie, czy tak dzieje się tylko przez przypadek, czy też jest to kwestia intencji²⁸.

^{28/} W tej sprawie znalazłem interesującą, choć przecież nierozstrzygającą ostatecznie problemu, wskazówkę w jednej z prac Elisabeth Roudinesco (É. Roudinesco, M. Plon *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris 1997, s. 309 i 938), która sugeruje, że pierwszy kontakt Saussure'a z problematyką nieświadomości miał miejsce wtedy, kiedy zetknął się on i zainteresował klinicznym przypadkiem opracowywanym przez jego przyjaciela Théodore'a Flournoy'a (był to szwajcarski psycholog, którego prace przyczyniły się do odkrycia nieświadomości). Flournoy począwszy od roku 1894 był terapeutą Catherine-Élise Müller, której depresja polegała na odtwarzaniu scen z jej uprzedniego życia, rozłożonych na trzy cykle. W pierwszym z nich była ona indyjską księżniczką z XV wieku, w drugim Marią-Antoniną, a w trzecim mieszkanką Marsa. Najbardziej intrygujący był trzeci etap jej depresji, bowiem posługiwała się ona wówczas tajemniczym językiem, który sama uznawała za język marsjański. W momencie, kiedy Saussure zainteresował się pracą Flournoy'a, Victor Henry, francuski specjalista od

Dziadek Anagramy Ferdynanda de Saussure'a...

Trzeba w tym miejscu raz jeszcze zaznaczyć fakt, że kwestia nieświadomości anagramów nigdy nie została przez Saussure'a jednoznacznie wykluczona i ostatecznie doczekała się rozwinięcia m.in. w pracach Kristevej, a także innych badaczy skupionych w kręgu czasopisma „Tel Quel”. W badaniach z zakresu teorii tekstu literackiego, prowadzonych m.in. przez Kristevą kwestia intencjonalności została przesunięta na dalszy plan. Skoro już dotykamy zagadnienia intencjonalności, to warto w tym miejscu przypomnieć, że sama intencjonalność jest pewnego rodzaju konstruktem, który opiera się na postępowaniu hermeneutycznym czytelnika. Jeśli zaś nie zakłada się intencjonalności anagramów, to wówczas samo postępowanie hermeneutyczne przestaje być wystarczające i nie da się opisać tego zjawiska przy użyciu narzędzi, które proponuje nam hermeneutyka, bowiem nie przystają one do tak postawionego problemu.

sanskrytu, stwierdził, że Müller posługiwała się „językiem marsjańskim” stworzonym przez samą siebie, a opierał się on na zniekształconym słownictwie języka węgierskiego, przejętym z ojczywego języka jej ojca. Stworzony przez nią język był ewidentnie tworem jej marzeń, służącym do wyrażania dręczących ją halucynacji.