

Adam Dziadek

Rytm i podmiot w "Oktostychach" i "Muzyce wieczorem" Jarosława Iwaszkiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 90/2, 27-66

1999

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.

ADAM DZIADEK

RYTM I PODMIOT W „OKTOSTYCHACH” I „MUZYCE WIECZOREM” JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

Teoretycznoliterackie ujęcia rytmu i podmiotu —
Henri Meschonnic i Julia Kristeva

Zawarte w tytule zestawienie dwóch pojęć, wydawałoby się, zupełnie rozbieżnych, należących do różnych porządków, jest zaskakujące. Pojęcie rytmu, pozornie oczywiste i jednoznaczne, w tradycyjnych teoriach łączone z zespołem cech formalnych wiersza, powinno mieć niewiele wspólnego z taką konstrukcją, jaką jest w utworze literackim podmiot. Aby uzasadnić właściwość podobnego powiązania, konieczne staje się szersze omówienie etymologii pojęcia rytmu i znaczeń, które są z nim związane. Samo pojęcie „rytm” jest rzeczywiście niejasne, a jego definicje — nieścisłe. Funkcjonuje ono właściwie w sferze konceptów, domysłów.

Rytm należy do takiej grupy pojęć, jak „tekst” czy „signifiant”, które w strukturalizmie miały sens jednoznaczny, ostateczny i — wydawało się — niepodważalny. Henri Meschonnic, dokonując obszernej krytyki pojęcia rytmu¹, robi coś podobnego do tego, co Roland Barthes uczynił z pojęciem tekstu, które było jednoznaczne u Romana Jakobsona i Jurija Łotmana, a także we wczesnych pracach samego Barthes’a, w myśli poststrukturalistycznej zaś utraciło swoją oczywistość. Zamknięty charakter pojęcia „tekst” został przełamany, a otwartość przypisuje się mu za pomocą takich pojęć, jak „intertekst” czy „interpretant”. Także pojęcie „signifiant” w pracach Jacques’a Lacana zostało zupełnie przekształcone w stosunku do postaci, jaką nadał mu Ferdinand de Saussure.

Interesującą etymologię pojęcia „rytm” przedstawił Émile Benveniste w jednej ze swoich rozpraw². Pojęcie „rytm” trafiło do słownika Zachodu z greki za pośrednictwem łaciny. Greckie „*rytmos* [ρυθμός]” było jednym ze słów-kluczy jońskich filozofów przyrody. „*Rytmos*” — to rzeczownik utworzony od czasownika „*rein* [ρειν]” ‘płynąć’. Analiza etymologiczna dokonana przez Benveniste’a wykazuje, że „*rytmos*”, od momentu pojawienia się aż do okresu attyckiego, nigdy nie oznaczało rytmu, nie było też słowem określającym regularny

¹ H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse 1982.

² É. Benveniste, *La Notion de rythme dans son expression linguistique*. W: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966.

ruch wód; oznaczało natomiast formę dystynktywną, figurę proporcjonalną, układ. Pisze Benveniste:

ρῥυμός, d'après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique: il convient au pattern d'un élément fluide [...]. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable³.

Pojęcie rytmu sprecyzował Platon, który jeszcze stosował „rytmos” w sensie formy dystynktywnej, układu, proporcji. Innowacja polegała tu na odniesieniu tego pojęcia do formy ruchu, którą ludzkie ciało dopełnia w tańcu, i do układu figur, przez które ten ruch się przekształca. Filozof powiązał „rytmos” z „metron” i podporządkował to pojęcie pochodzącym z muzyki prawom liczb. Forma określona została przez miarę i sprowadzona do kolejności. To właśnie Platon ustalił ostatecznie takie pojęcie rytmu (związanego z powtarzalnością), jakim posługujemy się obecnie.

Analiza Benveniste'a wykazała fałszywość etymologii słowa „rytm”, jej konsekwencją było powstanie swego rodzaju mitu „rytmu”, porównywanego do regularnego ruchu wód morskich. Czasownik „rein”, od którego utworzone zostało słowo „rytmos”, znaczy „płynąć”, a przecież morze nie płynie. „Rein” nigdy nie określało morza i nigdy też „rytmos” nie stosowano do określania ruchu wód.

W następstwie błędnej etymologii „rytmu” wszelkie próby definiowania tego pojęcia oparte są zawsze na podkreślaniu regularności i powtarzalności. W tradycyjnym ujęciu sens rytmu łączy w sobie periodyczność (np. rytm serca), która umieszcza go w czasie, i strukturę (np. rytm jambiczny czy amfibrachiczny), która umieszcza go w przestrzeni. Ale słowo „rytm” nie ma przecież tego samego znaczenia w kardiologicznym opisie rytmu serca, co w literaturoznawczym opisie rytmu.

Kilka definicji wziętych z różnych słowników i encyklopedii pokazuje, do jakiego stopnia „rytm” pozostaje pojęciem nieścisłym i niedookreślonym.

The New Encyclopaedia Britannica wprowadza wyraźne rozróżnienie na rytm muzyczny i rytm w poezji, określając ten drugi jako: „the patterned recurrence, within a certain range of regularity, of specific language features, usually features of sound”⁴. Autor hasła podkreśla trudności związane ze zdefiniowaniem pojęcia, wskazuje na powtarzalność jako jego cechę charakterystyczną i ostatecznie sprowadza termin do podstawowego rozróżnienia między poezją a prozą.

Encyclopaedia of Poetry and Poetics nie zawiera w ogóle hasła poświęconego rytmowi. Odsyła natomiast do prozodii, metrum i rozróżnienia wiersz/proza. John Anthony Cuddon w swoim słowniku terminów literackich zaznacza, że rytm może występować zarówno w poezji, jak i w prozie. Rytm, jego zdaniem, jest ruchem zaznaczonym przez układ sylab akcentowanych i nieakcentowanych oraz okres ich trwania. Cuddon, opierając się na tradycyjnej definicji tego pojęcia, twierdzi, że rytm w wierszu zależy od wzorca metrycznego i jest

³ *Ibidem*, s. 333: „ρῥυμός, w kontekstach, w jakich się pojawia, określa formę w chwili, kiedy przyjmowana jest ona przez to, co ruchome, mobilne, płynne, formę tego, co nie posiada konsystencji organicznej: odpowiada wzorcowi jakiegoś płynnego elementu [...]. Jest to forma chwilowa, improwizowana, modyfikowalna”.

⁴ *The New Encyclopaedia Britannica*. T. 10. London 1991, s. 33–34: „modelowy powrót, w pewnym regularnym szeregu specyficznych cech językowych, zwykle dźwiękowych”.

regularny, w prozie zaś może być regularny lub nieregularny⁵. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* Henri Moriera zawiera natomiast taką definicję rytmu: „retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant”⁶.

Z kolei w *Słowniku terminów literackich* pod hasłem Rytm czytamy:

występująca w przebiegu tekstu uchwytna powtarzalność ekwiwalentnych pod względem budowy językowej, zwłaszcza prozodyjnej [...], segmentów mowy pełniących rolę rytmicznych jednostek [...].

Zjawisko rytmu występuje również poza sferą ukształtowań językowych we wszystkich przypadkach regularnej powtarzalności podobnych elementów⁷.

Jak widać, większość definicji oparta jest na wyeksponowaniu powtarzalności i regularności, nawet definicja Moriera, który jako jedyny odnotowuje w bibliografii artykuł Benveniste'a, lecz bez konsekwencji dla ostatecznego kształtu pojęcia rytmu. Powtarzalność, która podkreślana jest w wielu definicjach (z różnych dziedzin i dyscyplin) słowa „rytm”, prowadzi do błędnego rozpoznania historycznej i antropologicznej specyfiki mowy, w konsekwencji zaś do ustanowienia analogii między porządkiem kosmiczno-biologicznym a porządkiem historycznym, który jest porządkiem mowy.

Pod koniec XIX wieku istotne zmiany w sposobie rozumienia, definiowania i myślenia o rytmie przyniosła poezja symbolistów. W okresie dwudziestolecia międzywojennego w Polsce pojęcie rytmu często pojawiało się w pracach teoretycznych, pisanych zarówno przez poetów (Bolesław Leśmian, Tadeusz Peiper⁸), jak i krytyków literackich. Karol Wiktor Zawodziński w swoich pracach z zakresu wersyfikacji polskiej odróżniał rytmiczność od metrum. Definiując rytm odwoływał się jednak do dawnej etymologii tego słowa, która kojarzyła je z regularnym ruchem wód morskich:

Grecy mając wciąż morze przed oczami, potrafili swym wiernym instynktem estetycznym odczuć pokrewieństwo ładu w jego życiu z ładem, który stanowi warunek działalności estetycznej [...]⁹.

⁵ J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London 1991, s. 798. Od razu nasuwa się pytanie: dlaczego w wierszu rytm musi być regularny, a w prozie nie, i dlaczego ma zależeć od wzorca metrycznego? Co począć z wierszami, w których nie ma wzorca metrycznego? Przecież nie można powiedzieć, że nie ma w nich rytmu.

⁶ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1975, s. 933: „powrót stałego punktu w mniej więcej równych interwałach”. Morier wprowadził pewne modyfikacje definicji rytmu do reedycji swojego słownika z r. 1989: „w przeciwieństwie do metrum, rytm [...] zmierza do przełamania nawyku, wywołuje zaskoczenie przez przemieszczenie akcentu, połączenie akcentów lub oddzielenie frazy od metrum [...]”. O metrum zaś mówi tak: „Metrum jest spokojne, a rytm patetyczny”. Podobną definicję podaje Ch. Baldick w *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford and New York 1991, s. 190). Podkreśla on różnicę między rytmem a metrum i definiuje to pierwsze pojęcie jako „mniej wyraziście ustrukturyowaną zasadę”.

⁷ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, I. Okopień-Sławińska, *Słownik terminów literackich*. Warszawa 1998, s. 493. Podkreśl. A. D.

⁸ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1959. Leśmian opiera się przede wszystkim na koncepcjach pojęcia rytmu lansowanych przez H. Bergsona i ustanawia rytm jedną z podstawowych kategorii ekspresji poetyckiej. Szerokie, krytyczne omówienie koncepcji Leśmiana przedstawił I. Opacki w pracy *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana* (w: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979; tu przede wszystkim rozdział 10: *Poezja, czyli „pośmiertna w głębi jezior maska”. Sens i rytm, zwierciadło rzeczy i zwierciadło czasu*). — T. Peiper, *Rytm nowoczesny*. W: *Pisma wybrane*. Opracował S. Jaworski. Wrocław 1979. BN I 235.

⁹ K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954, s. 17. Podkreśl. A. D.

Ciekawe spostrzeżenie związane ze skojarzeniem rytmu z ruchem wód morskich znajdujemy u Michela Deguy, którego zdaniem połączenie schematu-obrazu rytmu-jako-morza, co stanowi figurę rytmu, jest zupełnie niejasne¹⁰.

Regularność, powtarzalność i estetyzm, przyjęte przez Zawodzińskiego za podstawowe kategorie przy opisie rytmu, prowadziły ostatecznie do tego, że metrum utożsamiano z rytmem. Podobnie dzieje się w pracach Kazimierza Wóycickiego, który wiąże rytm z metrum i nadaje mu charakter mimetyczny¹¹, oraz u Franciszka Siedleckiego:

Tak więc metrem zwiemy „specialised form” rytmu (Richards), a mianowicie rytm polegający na jednoznacznym oczekiwaniu dokładnego powtórzenia, na całkowicie regularnym następstwie w pewien sposób zdeterminowanych elementów, na ustabilizowaniu się w organizmie doznającego trwałego, schematycznego, lecz wyraźnie jednokształtnego psychofizjologicznego „obrazu” przepływającego strumienia bodźców¹².

Ten krótki przegląd etymologii i definicji, z jakimi można się spotkać w rozmaitych opracowaniach na temat rytmu, jest szczególnie istotny z punktu widzenia teorii proponowanych przez Henri Meschonnic czy Julię Kristevą, które z pewnymi modyfikacjami (wymuszonymi specyfiką języka i wiersza polskiego, a także specyfiką wybranych do analiz tekstów) przyjmują za podstawę metodologiczną rozważań o rytmie i podmiocie¹³.

Zanim ustale ostatecznie definicję rytmu przyjętą na potrzeby analiz tekstów poetyckich, podkreślam wprawdzie konieczność rozdzielenia i odrębności dwóch pojęć: „rytm” i „metrum”. Jak widać z przytoczonych definicji i omówień rytmu, metrum często utożsamiano z rytmem, nakładano te pojęcia na siebie, kierując się zasadą regularności, ekwiwalencji, symetrii. Przegląd różnych teorii rytmu wykazuje, że nie ma żadnego całkowicie jednoznacznego stanowiska dotyczącego tego pojęcia i że jest ono zawsze zdeterminowane historycznie. Ponieważ rytm jest nieprzewidywalny, stanowi „wewnętrzną konieczność [*nécessité intérieure*]”¹⁴, zatem nie można utożsamiać go z metrum.

¹⁰ M. Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*. Paris 1986, s. 110.

¹¹ K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960, s. 70–72.

¹² F. Siedlecki, *O rytmie i metrze*. W: *Pisma*. Warszawa 1989, s. 137. Podkreśl A. D. Zob. też: T. Kuryś, *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia*. W zb.: *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*. Cz. 1: *Rytmika*. Red. J. Woronczak. Wrocław 1963. *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Red. M. R. Mayenowa. T. 2. W tym samym tomie znajduje się opis rytmu dokonany przez M. R. Mayenową (*Podstawowe kategorie opisu wiersza*).

¹³ Wśród prac H. Meschonnic, do których odwołuję się najczęściej, wymienić trzeba wspomnianą już *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* oraz: *Les États de la poétique*. Paris 1985; *La Rime et la vie*. Lagrasse 1989; *Politique du rythme. Politique du sujet*. Lagrasse 1995. Szersze omówienia teorii Meschonnic znalazłem w następujących opracowaniach: G. Dessons, *La Théorie du rythme d'Henri Meschonnic*. W: *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*. Paris 1995. — S. Capello, *Le Réseau phonique et le sens. L'Interaction phono-sémantique en poésie*. Bologna 1990, s. 111–115. — D. Wesling, T. Sławek, *Literary Voice. The Calling of Jonah*. Albany 1995. — L. M. Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Montréal 1993. — P. Sauter, *Rythme et corporéité chez Claude Simon. „Poétique”* 1994, nr 77. Dwie ostatnie prace stanowią potwierdzenie metodologicznej skuteczności teorii Meschonnic w przypadku analiz poezji (Bourassa) i prozy (Sauter). Zob. też omówienie teorii Meschonnic w moim artykule: *Rytm i ciało. Henri Meschonnic krytyka rytmu* (w zb.: *Szybko i szybciej*. Red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka. Warszawa 1996), a także w pracy: G. Bedetti, *Henri Meschonnic: Rythm as Pure Historicity*. „New Literary History” 1992, nr 23.

¹⁴ Meschonnic, *Critique du rythme*, s. 85.

W tradycyjnym ujęciu metrum jest sygnałem poetyckości, środkiem „deautomatyzacji” języka (jak u rosyjskich formalistów czy w pracach szkoły praskiej). Jeśli rytm traktuje się jako podkategorię poziomu fonologicznego, to podporządkowuje się go metrum. Meschonnic twierdzi, że rytm sam w sobie nie jest metryczny. W zależności od historii i sytuacji pisania może być metryczny lub niemetryczny. Może się więc przypadkowo zbiegać z regularnością, co jest uwarunkowaniem kulturowym, tradycyjnym. Rytm wykracza poza metrum, które daje się absolutnie przewidywać i spełnia nasze oczekiwania. Rytm odwrotnie — jest nieprzewidywalny. Metrum jest nieciągłe, policzalne, rytm zaś ciągły i niepoliczalny. Jak mówi Meschonnic:

Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signification, du faire sens, dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. [...] Le rythme, comme le désir, n'est pas connu du sujet de l'écriture. Ce sujet n'en est pas le maître. C'est pourquoi le rythme dépasse la mesure¹⁵.

Dla Meschonnica rytm nie wymaga jednoczesnego istnienia metrum, ale jeśli pojawia się ono w tekście, to stanowi wówczas część zbioru cech rytmicznych, coś w rodzaju „akompaniamentu”. Gdy w wierszu występuje metrum, to podlega ono opisowi, podobnie jak pozostałe zawarte w utworze cechy rytmiczne.

Podstawę teorii Meschonnica stanowią prace Benveniste'a (dotyczące dyskursu, rytmu i podmiotu) oraz de Saussure'a. W swojej krytyce rytmu dokonuje Meschonnic reinterpretacji de Saussure'a i przeciwstawiając się strukturalistycznej redukcji jego prac do „metafizyki znaku”, kładzie u de Saussure'a nacisk na wartość (a nie znaczenie), system (a nie strukturę), funkcjonowanie (a nie pochodzenie) i przede wszystkim na radykalnie arbitralny znak (a nie konwencję).

Proponowana przez Meschonnica definicja rytmu opiera się na analizie Benveniste'a: rytm traktowany jest u niego jako „szczególna konfiguracja ruchomego”, jako „charakterystyczny układ części w całości”, jako „forma ruchu”. To właśnie te wyliczone właściwości pozwalają uzgodnić pojęcia rytmu i dyskursu. Definicja ustalona przez Meschonnica brzmi następująco:

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signification: c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les „niveaux” du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du „sens” au lexical, la signification est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le „sens” n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie — organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l'intonation. Organisant ensemble la signification et la signification du discours, le rythme est l'organisation

¹⁵ *Ibidem*, s. 225: „Jest on pewnym przechodzeniem, przechodzeniem podmiotu w mowę, przechodzeniem sensu — a raczej efektu znaczącego [„signification” — A. D.], tworzenia się sensu — w każdy element wypowiedzi, każdą spółgłoskę, każdą samogłoskę. [...] Rytm, jak pożądanie, jest nieznanym podmiotowi pisania. Ten podmiot nie panuje nad nim. Oto dlaczego rytm wykracza poza metrum”.

*même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours*¹⁶.

Pojawiające się w definicji Meschonnic'a określenia: „specyficzna semantyka”, system (wewnętrzne prawa), wartość (oparta na różnicach i podobieństwach), świadczą o tym, że aby istniał rytm i system, musi występować przynaj-

¹⁶ *Ibidem*, s. 216–217: „Definiuję rytm w mowie jako organizację cech, poprzez które *signifiants* językowe i pozajęzykowe (zwłaszcza w komunikacji oralnej) wytwarzają specyficzną, różną od sensu leksykalnego semantykę (nazywam ją efektem znaczącym), czyli wartości właściwe jakiemuś dyskursowi i tylko jemu. Te cechy mogą być rozmieszczone na wszystkich „poziomach” mowy: akcentowych, prozodycznych, leksykalnych, syntaktycznych. Tworzą one razem paradygmatykę i syntagmatykę, które znoszą samo pojęcie poziomu. W przeciwieństwie do powszechnej redukcji „sensu” do leksyki efekt znaczący pochodzi z całości dyskursu, zawarty jest w każdej spółgłosce, w każdej samogłosce, która na zasadzie paradygmatu i syntagmy tylko wyłącza serie. W ten sposób *signifiants* są zarówno syntaktyczne, jak i prozodyczne. „Sens” nie jest już zawarty leksykalnie w słowach. W wąskim ujęciu rytm jest akcentowy, w odróżnieniu od prozodii – organizacji samogłoskowej, spółgłoskowej. W szerokim ujęciu, jakiego używam tu najczęściej, rytm obejmuje prozodię. A w mowie – także intonację. Organizując w jedną całość efekt znaczący i znaczenie dyskursu, rytm ten jest samą organizacją sensu w dyskursie. A skoro sens jest działaniem podmiotu wypowiadającego, to rytm jest organizacją podmiotu jako dyskursu w i poprzez jego dyskurs”.

Niektóre z pojęć użytych przez Meschonnic'a w tej definicji mają znaczenie odmienne od takiego, jakie przyjmowane jest w pracach innych badaczy. Z tego też powodu wymagają one osobnego wyjaśnienia:

„*Signifiant*”: w lingwistyce (np. de Saussure, Jakobson) rozumiane jest przez opozycję do *signifié*; w psychoanalizie – zgodnie z planem symbolicznym, który może być pozajęzykowy. U Meschonnic'a (*ibidem*, s. 267): „lingwistyczna i translingwistyczna (tzn. wykraczająca poza lingwistykę zdania i wypowiedzi) organizacja podmiotu w języku i poprzez język, charakteryzująca się nierozłącznością komunikatu i jego struktury, wartości i znaczenia”.

„Efekt znaczący [*signifiante*]”: proces znaczenia. Termin ten oznacza proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi*-synonimem sensu). W ujęciu Meschonnic'a (*ibidem*, s. 267): wytwarzanie sensu przez *signifiant* prozodyczne i rytmiczne; „efekt znaczący jest konstruowany po to, aby tworzyć podmiot w tekście i poprzez tekst”. Pojęcie *signifiante* zostało zapożyczone 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. T. 5. Warszawa 1997, s. 50; zob. też w niniejszym zeszycie jego pracę *Signifiante. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce*), proponuje przekład tego terminu na język polski jako: „znaczącość”, ponieważ obejmuje on działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*).

„Wartość [*valeur*]”: element zarówno znaku, jak i tekstu, które są w dziele nierozłączne. Wartość występuje w pełnym zakresie na poziomie literackości. Funkcjonuje jako element systemu dzieła, w miarę jak dzieło konstituuje się poprzez różnice. Te różnice pojawiają się jako: fonemy, słowa, postaci, przedmioty, miejsca, sceny, itd. Nie istnieje wartość w stanie czystym, ale jedynie wewnątrz systemu. Wartość nadaje całemu dyskursowi semantykę odmienną od sensu leksykalnego. Zob. H. Meschonnic, *Pour la poétique*. I. Paris 1970, s. 175–176.

„Dyskurs [*discours*]”: w ujęciu tradycyjnym – wybór, seria wyborów dokonanych w systemie praistniejących znaków; w rozumieniu Meschonnic'a (*Critique du rythme*, s. 71) – „działanie podmiotów w i przeciw historii, kulturze, językowi”.

„System [*système*]”: system dzieła – „Dzieło (każde) jako całość, którą charakteryzują jego własne transformacje zależne od praw wewnętrznych. Nie jest to zbiór statyczny; jest związany z intencjonalnością (komunikat), z kreatywnością. System objawia się lokutorowi-słuchaczowi jako bezustanne strukturowanie” (Meschonnic, *Pour la poétique*. I, s. 175).

„Prozodia”: „Samogłoskowa i spółgłoskowa organizacja tekstu; element rytmu, zwłaszcza ze względu na układy spółgłoskowe; element sensu, zwłaszcza ze względu na paragramatyzm” (*ibidem*, s. 178).

mniej minimalna liczba powtarzających się elementów, która sprawi, że da się dostrzec „przekształcenia ruchu dzieła”.

Rytm opisany jest w definicji Meschonnicca nie w kategoriach formalnych, ale traktowany jest jako „organizacja sensu” w tekście literackim. Analiza rytmu dokonuje się w dwóch planach: syntagmatycznym (analiza „kontrastów sekwencji rytmicznych”) i paradygmatycznym (tożsamość sekwencji rytmicznych, serii <łańcuchów> prozodycznych, figur prozodycznych <odbicia, echa spółgłoskowe>; rekurencje – nawroty, które układają się w tekście transwersalnie, poprzecznie). Konsekwencją dwutorowo przebiegającej analizy stanowi dialektyka tego samego i innego, przy czym tego samego nie można sprowadzić do metrum. Nie jest to jakaś abstrakcyjna struktura formalna, ale proces asocjacyjny generowany przez odbicia pomiędzy *signifiants*, które wprowadzają transwersalne relacje znaczenia, tworząc w ten sposób „system”, model ruchu, jaki organizuje lekturę.

Według niektórych teorii poezji – dźwięki mogą mieć charakter umotywowany, mogą kształtować sens. Meschonnic uważa, że fonemy tworzą w dziełach literackich rodzaj sieci powiązanych na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest transwersalny, translinearny i nie odbywa się w porządku następstwa (projekt lektury anagramatycznej tekstów postulowany przez de Saussure’a – w jego ujęciu język poetycki stwarza możliwość wtórnego, dodanego do oryginału słowa, znaczenia; wychodząca od de Saussure’a paragramatyczna koncepcja lektury tekstów związana z psychoanalizą – Kristeva, a także „serie” i „figury prozodyczne” Meschonnicca)¹⁷.

Według tej asocjacyjnej koncepcji lektury nie można przypisywać wartości jedynie samemu sensowi, ponieważ wartość wiąże się z funkcjonowaniem dyskursu w całości jego zbioru. Dopiero takie założenie lektury, opartej na transwersalnym i dynamicznym procesie asocjacji, pozwala uznać fonematyczną organizację tekstu za element współtworzący rytm. Cała sfera fonematyczna jest niezwykle ważna dla rytmicznego i znaczącego funkcjonowania dzieła. Wbrew stanowisku konwencjonalnemu, które całkowicie odrzuca motywowany charakter znaku, wpisując wszelkie zjawiska fonematyczne w zakres pragmatyki, logiki dyskursu, lingwistyki, należałoby zastąpić plan języka planem dyskursu i skoncentrować się na jego funkcjonowaniu. W takim ujęciu dzieło przestaje być strukturą statyczną, staje się procesem dynamicznym i podlega nieustannej transformacji. Układy fonematyczne połączone z innymi poziomami mowy tworzą system dzieła.

Analiza winna zatem przebiegać tropem zjawisk kontrastu i następstwa oraz zjawisk transwersalnych, translinearnych powrotów określonych elemen-

¹⁷ Zob. J. Starobinski, *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. „Mercure de France” 1964, nr 1204 (luty). Starobinski podał tu do druku niepublikowane fragmenty notatników de Saussure’a. Omówienia koncepcji de Saussure’a znalazłem m.in. w: G. Dessons, *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. W: *Introduction à la poétique*. – J. Baetens, *Postérité littéraire des Anagrammes*. „Poétique” 1986, nr 66. – J. Kristeva prezentuje szeroko swoją metodę lektury w *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris 1969, rozdz. *Pour une sémiologie des paragrammes*), a także w *La Révolution du langage poétique* (Paris 1974). Zob. też J. Baudrillard, *L’Anagramme*. W: *L’Échange symbolique et la mort*. Paris 1976. – M. Riffaterre, *Paragramme et signifiante*. W: *La Production du texte*. Paris 1979.

tów fonetycznych. Efekt znaczący kształtowany jest np. przez serie najczęściej pojawiających się głosek, które dają „efekt różnicujący” lub odbicia (echa) konsonantyczne¹⁸. W kolejnych powtórzeniach jedno słowo przywoływane jest przez inne. Każde przywołanie to „figura”, która zestawia ze sobą różne jednostki sensu. „Figura” w kompozycji fonematycznej jest układem, rozmieszczeniem, odsłaniającym związki i wymianę pomiędzy poszczególnymi elementami. W takiej analizie bierze się pod uwagę częstotliwość występowania, kolejność, pozycję fonemów, po to, aby określić sposób znaczenia w wypowiedzi, który wiąże się z pamięcią, oralnością, zespołem zdolności postrzegawczych, uczuciowych i poznawczych podmiotu.

Podobnie jak koncepcja rytmu, tak i koncepcja podmiotu w pracach Meschonnic’a jest oparta i rozwinięta na podstawie teorii Benveniste’a. W ujęciu Benveniste’a podmiot wypowiedzi jest jednostką pustą, która rozwija się w dyskursie poprzez całą serię cech formalnych, „dopełnianych” przez lokutora, a także przez sytuację wypowiadania. Podmiot wypowiedzi jest więc relacją, a ściślej mówiąc, istnieje tylko w relacjach z lokutorem, z sytuacją. Podmiot „urzeczywistnia się” w mowie i poprzez mowę. Każdy lokutor staje się podmiotem, odnosząc do siebie samego we własnej wypowiedzi „ja”. Píše Benveniste:

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'ego. „La subjectivité” dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme „sujet”.

I nieco dalej: „Est »ego« qui dit »ego«¹⁹.”

¹⁸ Typologia odbić (ech) konsonantycznych, jaką przyjmuje Meschonnic, oparta jest na typologii zaproponowanej przez D. I. Massona (*Sound-Repetition Terms*. W zb.: *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa 1961).

Masson podaje następujące schematy sekwencji (odbicia <echa> głoskowe) w zależności od pozycji głosek; S — oznacza spółgłoskę lub grupę spółgłosek, A zaś — samogłoskę lub grupę samogłosek:

- odbicie spółgłoskowe inicjalne: S-/S-;
- odbicie spółgłoskowe finalne: -S/-S;
- odbicie samogłoskowe: A/A;
- odbicie ze spółgłoską przed samogłoską: SA/SA;
- odbicie ze spółgłoską za samogłoską: AS/AS;
- odbicie spółgłoskowe podwójne z samogłoską: SAS/SAS;
- odbicie spółgłoskowe podwójne bez samogłoski: S -S / S -S;
- odbicie spółgłoskowe potrójne lub w serii: S -S -S / S -S -S;
- odbicie polisylabiczne: SASAS/SASAS;
- odbicie (w zależności od akcentu): akcentowane i nieakcentowane;
- odbicie (w zależności od sylaby): nagłosowe i wygłosowe;
- odbicie (w zależności od układu): linearne i odwrócone.

Jeśli odbicie składa się z relacji grupy spółgłoskowej i pojedynczych spółgłosek, to może być (zależnie od kolejności sekwencji):

- ściągnięte (jeśli zaczyna się od pojedynczych spółgłosek i zmierza do grupy);
- rozszerzone (jeśli zaczyna się od grupy i zmierza do pojedynczych spółgłosek).

¹⁹ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, s. 259 i 260: „To właśnie w mowie i poprzez mowę człowiek ustanawia siebie jako podmiot; ponieważ tylko mowa nadaje realność pojęciu »ego«, swoją realność, która jest realnością bytu. »Podmiotowość«, o jakiej tu mówimy, jest zdolnością lokutora do ustanowienia siebie jako »podmiotu«; „Ten jest »ego“, kto mówi »ego“”. Tezy Benveniste’a w ujęciu teoretycznoliterackim przedstawiła A. Okopień-Sławińska (*Semantyka „ja” literackiego <„ja” tekstowe wobec „ja” twórcy>*. „Teksty” 1981, nr 6).

Meschonnic, dla którego podmiot wypowiedzi również jest „relacją”, modyfikuje założenia Benveniste’a, uważając, że podmiot tworzy się w napięciu między tym, co jedyne, niepowtarzalne, a tym, co społeczne („*l’unique et le social*”). Pozwala to odróżnić „podmiot dyskursu” od „podmiotu psychologicznego”, od indywiduum, które jest kulturowe, historyczne, które wynika z historii indywidualnej.

Rytm-podmiot w ujęciu Meschonnica (bo tak łączy on te dwa pojęcia twierdząc: „*le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours*”²⁰) nie jest zamknięty w świadomości (tak jak podmiot karzejański) i stawia problem „czasu przeżywanego [*temps vécu*]”:

*On est compris par le rythme avant de le comprendre, et de comprendre du sens, mais on ne sait pas comment. Le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur. Par le rythme, il n'y a pas succession des éléments dans le temps, comme par la métrique. Il y a un rapport. La suite, la raison de la séquence n'est pas donnée. Quand il n'y a pas un texte-système, les éléments du discours ne sont que des passages, une part du rythme est non linguistique, il y a système ailleurs: idéologique, terminologique, etc. Mais dans un texte-système se pose la question du discours au temps vécu*²¹.

Rytm tekstu-systemu, jako punkt połączenia dwóch różnych doświadczeń czasowych (podmiotu, który pisze, i podmiotu, który czyta), przedstawiony zostaje za pomocą pojęcia transsubiektywności, która opiera się na serii powtarzalnych wypowiedzi („*ré-enonciations*”). Rytm aktualizuje podmiot, jego temporalność. Wiersz przechodzi od „ja” do innego „ja”, jest dyskursem, w którym można rozpoznać przeszłość innych.

W swojej koncepcji podmiotu Meschonnic, podobnie jak Jacques Derrida i Michel Foucault, zachowuje pojęcie dyskursu, który kształtuje i określa podmiot. Podmiot określa język, jakiego ktoś używa w akcie zapożyczania go ze społecznych zasobów językowych. Dzięki temu podmiot może przekształcać język kultury.

Meschonnic próbuje bronić pozycji podmiotu, ponownie określić jego granice. Podmiot to coś, co wykracza poza indywiduum, dlatego też musi stać się bezkształtny, niezależny od organizujących go centrów, które narzucają ograniczenia i restrykcje. Używając metafory Tadeusza Sławka i Donalda Weslinga, można określić ten podmiot jako „peryferyjny”: „*the subject is a dweller not of a metropolis but of a small provincial border settlement with constant traffic and smuggling going across the frontier*”²². Zdaniem cytowanych autorów, rytm

Filozoficzny aspekt proponowanej przez Benveniste’a koncepcji omówił J. Lalewicz (*Filozoficzne problemy językowej artykulacji podmiotowości*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” t. 22 (1976)).

²⁰ Meschonnic, *Critique du rythme*, s. 71: „rytm w sposób konieczny jest organizacją lub konfiguracją podmiotu w jego wypowiedzi”.

²¹ *Ibidem*, s. 224–225: „Jesteśmy rozumiani przez rytm, zanim go zrozumiemy, zanim zrozumiemy sens, ale nie wiadomo, jak to się dzieje. Rytm tekstu tworzy z czasu tego tekstu pewną formę-sens, która staje się formą-sensem czasu dla czytelnika. Poprzez rytm nie ma następstwa elementów w czasie, tak jak to się dzieje w przypadku metru. Istnieje pewien stosunek. Kolejność i uzasadnienie sekwencji nie są dane. Kiedy nie ma jakiegoś tekstu-systemu, elementy dyskursu są tylko przechodnie, jakaś część rytmu jest niejęzykowa, system jest gdzie indziej: ideologiczny, terminologiczny, itd. Ale w tekście-systemie powstaje kwestia dyskursu w czasie przeżywanym”.

²² Wesling, Sławek, *op. cit.* s. 170: „podmiot nie jest mieszkańcem metropolii, ale małego przygranicznego osiedla, z jego ciągłym handlem i przemysłem”. Zob. też J. Derrida, *Schibboleth: pour Paul Celan*. Paris 1986. Przekład fragmentu (pt. Szibboleth), pióra A. Dziedka, w: „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12.

(podobnie jak Derridowskie „szibboleť”) umożliwia przekraczanie granic. Meschonnic wyraźnie przenosi formę rytmiczną z *medium*, z nośnika na komunikat i czyni zeń swobodną pracę samowytwarzania sensu.

W literaturze, a zwłaszcza w poezji, subiektywność jest maksymalna. Ta głębia subiektywna określa literackość i wyjaśnia „podstawowy paradoks” samej idei literatury: „*toute oeuvre, ait, pour être à tous, quelque chose qui n'est que d'un individu unique*”²³.

Meschonnic twierdzi:

*le problème du sujet de l'écriture n'est certainement plus la subjectivité de l'individu émetteur, mais ce qui dans l'activité d'un discours fait le passage d'un sujet à un autre sujet, et le constitue en sujets par ce passage même*²⁴.

Ponieważ podmioty (pisanie i czytanie) mają różną historię, to wypowiedzi nie da się sprowadzić wyłącznie do sensu: „*Le rythme [...] implique qu'une part de la réception est inscrite dans l'organisation initiale du discours*”²⁵. Aby podmiot mógł się ukonstytuować, konieczne jest przejście od „ja” do „ja”. Pośredniczy w tym rytm, który jest — przypomnijmy — nieznanym podmiotowi pisania.

Meschonnic wiąże ze sobą ściśle dwa pojęcia: podmiotu i rytmu. Rytm, rozumiany na podstawie analizy etymologicznej Benveniste'a, jako „forma dysfunkcyjna”, „charakterystyczny układ części w całości”, nie opiera się już na symetrii i kolejności, ale staje się układem czegoś, co jest ruchome: „*intègre la périodicité, la symétrie dans l'infini des figures*”, i przez to może „*apparaître comme l'organisation imprédictible du sujet, et de l'histoire*”²⁶. Rytm sprawia, że podmioty zaangażowane w akt mowy nie doświadczają już powtórzenia jakiegos stanu poprzedniego, ale doznają czegoś, co jest dla nich zdarzeniem nowym i pojedynczym. To właśnie dlatego:

*Son omniprésence et son mode d'activité le font échapper à l'intention, à la conscience, au subjectivisme, au délibéré, à la réduction — qui caractérise le primat de la langue — de l'énonciation à l'emploi du pronom personnel „je”*²⁷.

Pojęcie rytmu, aczkolwiek rozumiane nieco inaczej, jest także kluczowym pojęciem Julii Kristevej w jej teorii zbudowanej na bazie psychoanalizy Lacanowskiej, teorii anagramów de Saussure'a i teoretycznych koncepcji formalistów rosyjskich (zwłaszcza dwa ostatnie źródła zbliżają Kristevą do Meschonnica).

Oparta na krytyce znaku semiotyka Kristevej czyni z dzieła literackiego nie

²³ Meschonnic, *Critique du rythme*, s. 85: „każde dzieło, aby mogło istnieć dla wszystkich, musi mieć coś, co nie pochodzi jedynie od niepowtarzalnego indywiduum”.

²⁴ Meschonnic, *Les États de la poétique*, s. 137: „problem podmiotu pisania z całą pewnością nie jest związany z subiektywnością indywiduum, ale z tym, co w działaniu dyskursu tworzy przejście od jednego podmiotu do drugiego i ustanawia je podmiotami już przez samo to przejście”.

²⁵ *Ibidem*, s. 137: „Rytm [...] sprawia, że część recepcji jest wpisana w inicjalną organizację dyskursu”.

²⁶ *Ibidem*, s. 158: „w nieskończoności figur łączy ze sobą periodyczność i symetrię”; „objawia się jako nieprzewidywalny układ podmiotu i historii”.

²⁷ *Ibidem*, s. 137: „Jego wszechobecność, sposób jego działania sprawiają, że wymyka się on intencji, świadomości, subiektywizmowi, redukcji — co jest charakterystyczne dla predylekcji języka — wypowiedzi do użycia zaimka osobowego »ja«”.

przedmiot, ale produktywność, której efektem jest dzieło. W przypadku teorii Kristevej 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 wzięte z innych tekstów — rozumianego więc jako intertekstualność, która łączy się z pamięcią i nieświadomością). W procesie pisania (a więc funkcjonowania znaczącego) współdziałają ze sobą feno- i genotekst. Ten pierwszy stanowi fenomenologiczną powierzchnię wypowiedzi, pewien fenomen językowy (struktura znaczona), drugi związany jest z funkcjonowaniem *signifiant* — jednostką znaczenia, której nie można zredukować do sensu i sprowadzić do znaku (produktywność znacząca). Z genotekstem łączy 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 Kristevą jako proces podmiotu. *Signifiance* pojawia się w tekście jako sieć różnic fonicznych i jest ułożona poprzecznie, nielinearnie w odróżnieniu od sensu semantyczno-syntaktycznego. Tak ważne dla całej koncepcji Kristevej pojęcie rytmu zdefiniowane jest przez nią w sposób następujący:

*On peut concevoir maintenant le rythme non seulement comme une métrique classique de versification, mais comme une propriété immanente au fonctionnement du langage, et plus profonde que la structure profonde articulant des suites linéaires. Ce mécanisme „plus profond”, ce génio-texte, possède la propriété de pouvoir appliquer des éléments signifiants minimaux, morphophonémiques, de façon infinie, pour générer des objets sémiotiques qu'on pourrait représenter empiriquement par le modèle d'un graphe*²⁸.

Sposób pojmowania rytmu przez Meschonnic i Kristevą jest odmienny. Meschonnic rozumie go bowiem w sensie przedplatońskim, o czym już wspominałem, a więc inaczej niż Kristeva, która wiąże to pojęcie z regularnością i powtarzalnością, będącymi dla niej podstawą operacji semiotycznej. Zasadnicza różnica w tych dwóch teoriach polega na tym, że Meschonnic niemal całkowicie rezygnuje z szerszych ujęć psychoanalitycznych, tak istotnych dla Kristevej. W swojej *Politique du rythme*, w rozdziale zatytułowanym *La sujette* (Podmiotka), Meschonnic przeprowadza gruntowną krytykę koncepcji Kristevej, zarzucając badaczce fałszywy i ideologiczny (krytyka feministyczna)²⁹ przekład Platońskiego terminu „*chôra*” tak bardzo w końcu istotnego dla całego proponowanego przez nią projektu „podmiotu w procesie”.

Po tej krótkiej dygresji dotyczącej sporu natury merytorycznej wróćmy jednak do kluczowych z naszego punktu widzenia rozważań Kristevej. Repar-

²⁸ Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, s. 215: „Można zatem teraz pojmować rytm nie tylko jako klasyczną metrykę wersyfikacyjną, ale też jako immanentną właściwość funkcjonowania mowy, która jest głębsza niż struktura głęboka artykułująca następstwa linearne. Ten »głębszy« mechanizm, genotekst, posiada zdolność aplikowania najmniejszych elementów znaczących, morfonemicznych, w sposób nieskończony, po to, aby móc generować przedmioty semiotyczne, które empirycznie można przedstawić za pomocą modelu grafu”.

²⁹ Zdaniem Meschonnic (*Politique du rythme*, s. 308), Kristeva feminizuje Platońskie pojęcie „*chôra*”, pojawiające się w *Timajosie*: „Szczególna forma biologizacji podmiotu wydaje się reprezentatywna dla współczesnych fantazmatów, gdzie efekty dominacji łączą się z efektami teorii tak, aby ustanowić, zgodnie z właściwym tej formie eklektyzmem, podmiot sfeminizowany, a nawet matriarchat podmiotu”.

tycja i częstsze występowanie określonych fonemów lub ich grup w danym tekście wywołują, zdaniem badaczki, efekt obcy właściwościom języka naturalnego. Fonemy tracą wówczas swój charakter fonematyczny (tracą swoje cechy dystynktywne) i „zbliżają się” do fonetyki, a wraz z tym do artykułującego ciała (narządy artykulacyjne, popędy). Kristeva mówi, że ów powrót do fonetyki oznacza cofnięcie się do pewnego stanu „prefonematycznego”. Każdy z takich powtarzających się fonemów jest: „porteur de sèmes, de sorte que le morphème ou le lexème auquel ils appartiennent se trouve disloqué, et le phonème ainsi sémantisé tend à constituer une constellation sémantique à laquelle participeraient tous les lexèmes comprenant ce phonème”³⁰. Wówczas fonemy nabierają niejako nowych cech dystynktywnych i ustanawiają zgodności („aplikacje”) między semami. Wspólne, jednoczesne funkcjonowanie obu „mechanizmów”: fonologicznego oraz zawierającego go mechanizmu „zgodności” czy „aplikacji” powtarzalnych fonemów: „ouvre l’usage normatif du langage d’une part vers le corps et la »chora« sémiotique sous-jacents et refoulés, d’autre part vers de multiples déplacements et condensations qui produisent une sémantique fortement ambivalente sinon polymorphe”³¹.

W ujęciu Kristevej rozmieszczenie fonemów tworzy rodzaj sieci i układy rytmiczne, przez jakie może się ujawnić zaangażowane w akt pisania ciało:

*Au fur et à mesure que la fonction symbolique émerge de la »chora« sémiotique, cette pulsionnalité limitée, se discipline et s’organise en une unité qui sera celle du corps propre du sujet parlant*³².

Pojęcie „chôra” zaczerpnięte zostało przez Kristevę z Platńskiego *Timajosa*, który jest tekstem niezwykle nośnym, jako że opowiada o micie Atlantydy i narodzinach świata. Omawiając swoją teorię w *La Révolution du langage poétique*, Kristeva wyjaśniała zapożyczenie od Platona ontologicznej kategorii „chôra” twierdząc, że służy ona temu: „pour désigner une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs states éphémères”.

*Nous distinguerons cette articulation incertaine et indéterminée, d’une disposition qui relève déjà de la représentation et qui se prête à l’intuition phénoménologique spatiale pour donner lieu à une géométrie*³³.

³⁰ Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, s. 222: „nosicielem semów w taki oto sposób, że morfem lub leksem, do którego te fonemy należą, zostaje rozproszony [po tekście — A. D.], a w ten sposób nasemantyzowany fonem zmierza do utworzenia pewnej semantycznej konstelacji, do której należałyby wszystkie leksemy zawierające ten fonem”. Wszystkie cytaty z Kristevej dotyczące pojęcia „chôra” pochodzą z tej samej pracy. Zob. też J. Kristeva, *Le sujet en procès*. W: *Polylogue*. Paris 1977, s. 57. — Platon, *Timajos*. — *Kritias, albo Atlantyka*. Przełożył, wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył P. Siemek. Warszawa 1986, s. 67–68.

³¹ Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, s. 222: „otwiera normatywne użycie mowy, z jednej strony, ku ciału i »chôra« semiotycznej, które są ukryte i stłumione, a z drugiej strony — ku zwielokrotnionym przemieszczeniom i kondensacjom, jakie wytwarzają semantykę silnie ambiwalentną czy polimorficzną”.

³² *Ibidem*, s. 224–225: „W miarę jak funkcja symboliczna wyłania się z »chôra« semiotycznej, popędowość ulega ograniczeniu, dyscyplinuje się, organizuje się w jedność, która będzie jednością ciała podmiotu mówiącego”.

³³ *Ibidem*, s. 23: „aby określić całkowicie prowizoryczną, ze swej istoty ruchomą artykulację, na którą składają się ruchy i ich efemeryczne zahamowania. Tę niepewną i nieokreśloną artykulację odróżniamy od układu, który nie zależy już od przedstawienia i który ulega przestrzennej intuicji fenomenologicznej po to, aby ustąpić miejsca pewnej geometrii”.

Według Kristevej, *chôra*: „*en tant que rupture et articulation — rythme — est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité*”³⁴. Kristeva kładzie szczególny nacisk na niedookreśloność, rzec by można nawet, „tajemniczość” tego słowa. Interpretując Platona mówi o niestabilności, niepewności, o ciągłym stawianiu się „*chôra*”. Ma to być zbiornik („*réceptacle*” — gr. „*upodocheion*”), który jest także określony jako przestrzeń i przeciwstawiony rozumowi. *Chôra* jest nienazywalna, nieprawdopodobna i bękarcia (co należałoby raczej przełożyć jako „niczyja”). Zdaniem Kristevej, *chôra* nie jest pozycją, która coś komuś przedstawia, nie jest znakiem, ale nie jest też pozycją, która przedstawia kogoś jakiejś innej pozycji, tzn. nie jest to jeszcze *signifiant*, lecz zmierza dopiero do takiej pozycji znaczącej. Píše Kristeva: „*Ni modèle, ni copie, elle est antérieure et sous-jacente à la figuration [...]*”³⁵. Jedyne podobieństwo, jakie jest dopuszczalne w przypadku *chôra*, to podobieństwo z rytmem wokalnym lub ruchowym. *Chôra* jest miejscem zwolnionym od obciążenia sensem, nie jest znakiem, bo niczego nie przedstawia. To pojęcie wprzęgnięte zostało przez Kristevą do psycholingwistycznej teorii podmiotu:

*La théorie du sujet proposée par la théorie de l'inconscient nous permettra de lire dans cet espace rythmé, sans thèse, sans position, le procès de constitution de la signifiante. Platon nous y introduit lui-même, lorsqu'il désigne ce réceptacle comme nourricier et maternel, non encore unifié en un Univers, car Dieu en est absent*³⁶.

³⁴ *Ibidem*, s. 23: „jako zerwanie i artykulacja — rytm — jest wcześniejsza niż oczywistość, prawdopodobieństwo, przestrzenność i czasowość”.

³⁵ *Ibidem*, s. 24: „Nie jest modelem ani kopią, jest uprzednia i ukryta pod przedstawieniem [...]”.

³⁶ *Ibidem*, s. 25: „Teoria podmiotu proponowana przez teorię nieświadomości pozwoli nam odczytać w tej zrytmizowanej przestrzeni [*chôra* — A. D.], pozbawionej tezy i pozycji, proces kształtowania się efektów znaczących. Wprowadza nas tu sam Platon, kiedy oznacza ten odżywczy zbiornik jako macierzyński, nie połączony jeszcze w całość pod postacią Świata, ponieważ Bóg jest w nim nieobecny”. J. Derrida przyjmuje odmienny punkt wyjścia. Jego *Khôra* (Paris 1993; wszystkie cytaty pochodzą z tej samej pracy) jest najwcześniej napisaną częścią trzech esejów (dwa pozostałe to *Passions* i *Sauf le nom*). Są to eseje o nazwie nadanej i o tym, co może się z tą nazwą stać, co może się jej „przytrafić” (anonimat, metonimia, paleonim, kryptonim, pseudonim). „*Khôra*” interesuje Derridę przede wszystkim jako termin aporetyczny („*Timajos* nazywa *khôra* [...] tą »rzeczą«, która nie jest tym, czemu wydaje się »dawać miejsce« — a jednak niczego nigdy nie dając...”, s. 3), jako „podwójne związanie”. Derrida zauważa, że niemal wszyscy interpretatorzy *Timajosa*, mówiąc o *khôra*, umieszczają to pojęcie w polu retoryki, kładą nacisk na metaforę, obraz, porównanie, jednak rzadko zwracają uwagę na przedmiot wszelkich zabiegów retorycznych dokonanych przez Platona. „*Khôra* — pisze Derrida — nie jest podmiotem ani podłożem” (s. 28). Jest niedostępna i amorficzna. Nawet kiedy w *Timajosie* nazywa się ją „zbiornikiem” lub „miejscem”, to nie chodzi o stabilny byt. *Khôra* nie pochodzi z porządku *eidos*, a wyobrażenia *eidos* mogą się jedynie w niej „odciskać” pozostawiając ślad. *Khôra* nie jest, co znaczy, że jest ona niedostępna i niepoznawalna przez schematy antropomorficzne (dawać lub przyjmować). Nie stanowi ona wsparcia lub podmiotu, który mógłby dawać miejsce przyjmując coś lub przyjmując.

Derrida koncentruje się głównie na dyskursie o *khôra*, który — jego zdaniem — odgrywa w filozofii rolę analogiczną do tej, jaką odgrywa sama *khôra* dla tego, o czym mówi filozofia, tj. dla poznania kosmosu stworzonego lub ukształtowanego na podstawie paradygmatu. „Jednak to z tego kosmosu — pisze Derrida — czerpie się figury, oczywiście nieadekwatne, służące do opisu *khôra*: matka, żywicielka. Te figury nie są nawet figurami prawdziwymi. Filozofia nie może mówić wprost, w trybie (prawdziwe lub prawdopodobne), o tym, co te figury przybliżają” (s. 95). Rozczytując sensory ukryte pod powierzchnią tekstu *Timajosa*, Derrida wskazuje na jeden z kluczowych jego problemów, którym jest dyskurs filozofii.

Ten niemożliwy, nienazywalny, bękarci, niczyj zbiornik ma być uprzedni wobec nazywania, wobec Jednego, wobec ojca — i w konsekwencji konotowany jest jako matczyny.

W świetle rozważań Kristevej podmiot wypowiedzi jawi się jako pewnego rodzaju rezultat, efekt skrzyżowania semiotyki (*chôra*) i symboliki (język), jest on następstwem ich dialektycznego współistnienia. Podmiot — zdaniem Kristevej — jest zawsze jednocześnie symboliczny oraz semiotyczny, każdy zaś system znaczący, jaki jest przezeń wytwarzany, nie może być wyłącznie semiotyczny lub wyłącznie symboliczny, ponieważ jest on nacechowany przez obydwa sposoby znaczenia.

Te dwie przedstawione przeze mnie koncepcje rytmu i podmiotu mogłyby pozwolić na stworzenie eklektycznego systemu opisu tekstów literackich, który za pomocą analiz umożliwiłby dotarcie do głęboko ukrytych obszarów znaczenia tak trudnych do uchwycenia w tradycyjnych metodach lektury.

Słuchanie i rytm

W roku 1980, już po śmierci Jarosława Iwaszkiewicza, ukazał się niewielki, ostatni zbiór jego wierszy, zatytułowany *Muzyka wieczorem*. Cały cykl rozbitý został na dwa mniejsze: *Muzyka na kwartet skrzypcowy* i *Muzyka na orkiestrę*, poprzedza je ostatni wiersz poety, *Urania*. Pierwszy z owych podcykli odpowiada kompozycją tytułowi, składa się bowiem z 36 „miniaturowych” tekstów (wszystkie, z kilkoma wyjątkami, zapisane są w formie dwu 4-wersowych strof), stworzonych — wydawałoby się — z myślą o kwartecie smyczkowym. Drugi zawiera teksty obszerniejsze, nawet kilkuczęściowe „polifoniczne” poematy jakby „rozpisane” na orkiestrę³⁷.

Tym, co nawet w trakcie pobieżnej lektury zwraca natychmiast uwagę czytelnika, jest niezwykła regularność formalna wierszy z pierwszego cyklu. Znaczący twórczości Iwaszkiewicza muszą kojarzyć ten cykl z wczesnymi *Oktostychami* (1919). Pojedyncze, rozproszone przykłady oktostychów znaleźć można też w innych, bardziej zróżnicowanych formalnie zbiorach wierszy, takich jak: *Księga dnia i księga nocy*, *Lato 1932*, *Mapa pogody*. *Oktostychy* przesyczone były „świadomą konwencjonalnością”, postawą artystowską, sensualizmem, parnasizmem spod znaku Wilde’a, Moréasa, Gautiera³⁸. Jerzy Kwiatkowski mówił o „estetyzmie doskonałym”, „estetyzmie do potęgi” (K 60)³⁹. Myślę, a wielu

³⁷ Związki całej twórczości Iwaszkiewicza (poezja, proza, dramat) z muzyką były już wielokrotnie omawiane przez krytykę. Zob. np. J. Skarbowski, *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4. — J. Opalski, „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W zb.: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. Brodzka. Kraków—Wrocław 1983. — B. Pociąg, *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*. W zb.: jw. — J. Waldorff, *Iwaszkiewicz i muzyka*. „Nowe Książki” 1984, nr 4. — A. Matracka-Kościelny: *O dźwiękowych transformacjach poezji Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1988, nr 2; *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości J. Iwaszkiewicza*. Jw., 1990, nr 2. — J. Dembińska-Pawełec, *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*. W zb.: *Skamander*. T. 9. Red. I. Opacki, przy współudziale A. Nawareckiego. Katowice 1993.

³⁸ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Skamander*. W zb.: *Literatura polska 1918—1975*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 1. Warszawa 1975, s. 322—323.

³⁹ W ten sposób odsyłam do: J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 60. Liczba po skrócie wskazuje stronicę. Wszystkie podkreślenia — A. D.

krytyków jest co do tego zgodnych, że Iwaszkiewicza od samego początku twórczości trudno byłoby zaliczyć do pisarzy na wskroś „racjonalistycznych”, jego bowiem sensualistyczna, zmysłowa i nierzadko „cielesna” poezja (także proza) penetrowała zawsze obszary trudno dostępne rozumowi i świadomości. Jego pisarskie *credo* dobrze określa zawarta w oktostychu *Dnie* trawestacja słów Kartezjusza: „Myślę, że się myślę”. To przekonanie towarzyszyć będzie pisarzowi przez całe życie.

W późnych oktostychach dają się dostrzec pewne podobieństwa do tych młodzieńczych: szczególne wyczuwanie na barwę i przede wszystkim na dźwięk. Jednak w sposób konieczny te wczesne i późne oktostychy są pod wieloma względami różne.

Wiersze z ostatniego tomu Iwaszkiewicza, ale nie tylko one, bo jest to jeden z głównych wyznaczników jego poezji, zostały, by tak rzec, „skomponowane” do słuchania. Tytułowa muzyka stanowi centralny punkt, wokół którego zorganizowane są niemal wszystkie teksty. Znaczenie aż 81 słów odsyła do muzyki, głosu, dźwięku i samej czynności słuchania. Są tu nazwy instrumentów, utworów muzycznych, nazwy dźwięków i ich rozmaitych odmian, wreszcie określenia onomatopeiczne⁴⁰. Poza tym po całym tekście rozrzucone są bezpośrednie aluzje do konkretnych utworów muzycznych. Tytuły tomu i pierwszego cyklu stanowią odwołanie do *Eine kleine Nachtmusik* Wolfganga Amadeusa Mozarta, ale też do ostatnich kwartetów smyczkowych Ludwiga van Beethovena. Inny tytuł brzmi: *Koncert Rachmaninowa upalnym latem*. Cytat z wiersza *Toż samo* Goethego („*Über allen Gipfeln ist Ruh [...]*”)⁴¹ w wierszu *Arietta* pośrednio odsyła do muzycznych realizacji tego utworu (Robert Schumann, Franz Schubert, Ferenc Liszt, Artur Rubinstein, w Polsce – Tadeusz Joteyko). Tytuł *Appassionata* wiąże tekst Iwaszkiewicza ze słynną sonatą fortepianową *f-moll opus 57* van Beethovena. Wreszcie zamykająca pierwszy cykl *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika* stanowi bezpośrednią aluzję do *Podróży zimowej* Schuberta. To ostatnie odwołanie pojawia się w poezji Iwaszkiewicza nie po raz pierwszy (zob. *Podróż zimowa* – cykl z *Wyboru wierszy* z 1938 roku, a także *Druga podróż zimowa* ze zbioru *Jutro żniwa* – 1963 rok).

Widać zatem, jak wielką rolę odgrywa w tym tomie muzyka i dźwięk, rytm i słuchanie. W wypowiedzi podmiotu ciągle pojawiają się określenia związane właśnie z czynnością słuchania (słuchać, dźwięki, dzwoni, echem, stukot, gra, echa, słyszysz, głucho, brzmi, śpiewa, słuchaj, głosów, podsłuchać, podsłuchiwać, śpiewa, pukanie, stukot, cisza, rozśpiewane, dźwięków, brzęczą, pojęki, trzaski, głos, gra, dźwięczy, klaszczą, zabrzmiały, zadzwoni, słuchaj, śpiew, muzyka, śpiewam, dudnią, tętent, zabrzmie, głosy, cichym, słuchać, wycie, nie słysząc grania).

⁴⁰ Dla porównania – w *Oktostychach* występuje około 80 różnych terminów muzycznych. Pisał na ten temat J. Skarbowski w artykule *Muzyka w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* („Ruch Muzyczny” 1976, nr 27, s. 18).

⁴¹ Ten słynny wiersz Goethego tłumaczyli m.in. B. Zaleski, J. I. Kraszewski, T. Lenartowicz, M. Dąbrowska. Poniżej podaję przekład L. Staffa (J. W. Goethe, *Poezje*. T. 1. Wrocław 1960, s. 91–92):

Wierzchołki wzgórz
spowite w ciszę;
Drzew żaden już
Wiew nie kołysze;

Śpi las
I ptactwo w gęstwinie. —
I tobie ninie
Spocząć już czas.

Roland Barthes twierdzi: „*écouter est un acte psychologique. [...] ne peut se définir que par son objet [...]*”⁴². Badacz ten wyróżnia kilka typów słuchania, z których dwa są z mojego punktu widzenia szczególnie ważne. Pierwszy — to deszyfrowanie, polegające na tym, że słuchacz usiłuje uchwycić określone znaki, słucha według określonych kodów, tak jakby czytał. Drugi — uznany przez Barthes’a za „najbardziej współczesny” — polega na takim słuchaniu, które nastawione jest nie na znaki, ale przede wszystkim na tego, kto mówi. Ten typ słuchania rozwija się w przestrzeni intersubiektywnej i przesunięty jest w sferę nieświadomości. Wyraz „słucham” oznacza w tej przestrzeni również swego rodzaju wzajemność, także więc jakby: „posłuchaj mnie”.

Sam akt słuchania wiąże się z rytmem, z archaiczną czynnością rytmizowania, właściwą już istotom człękoksztalnym. Intencjonalne reprodukowanie rytmu charakterystyczne jest tylko dla człowieka. Rytm stanowi podstawę wszelkiej mowy i sprawia, że słuchanie staje się także tworzeniem⁴³. André Spire zauważa: „*Entendre c’est prononcer aussi*”⁴⁴. Mówiąc o pochodzeniu rytmu i czynności rytmicznych Kazimierz Wóycicki stwierdza: „Źródła czynności rytmicznych, wszelkiego poczucia rytmu, przyjemności, której dostarcza ludziom rytm, założone są głęboko w całej psychofizycznej organizacji człowieka”⁴⁵, co nie wyklucza badań wszelkich zjawisk rytmicznych, w tym także rytmu w mowie, w obrębie takich dyscyplin, jak antropologia czy psychoanaliza⁴⁶.

Wierszy Iwaszkiewicza nie można nie słuchać, a ich lektura nie bacząca na dźwięk oraz rytm mogłaby mocno zaszkodzić odbiorowi tej poezji. Rytm, dyskurs i podmiot wypowiedzi w tych wierszach są ustawione w relacji wzajemnej zależności i presuponują się wzajemnie. Stąd też ich czytanie/słuchanie winno być zwielokrotnione i transversalne, poprzeczne. Z całą pewnością nie jest to poezja „meliczna”. Rytmika *Muzyki wieczorem*, ale też wielu innych wierszy ma niewiele wspólnego z muzyką czy muzycznością. Stawianie tez o „muzyczności” lub „śpiewności” poezji jest z gruntu błędne, ponieważ: „*Les syllabes du discours n’ont pas, n’ont jamais eu, dans aucune langue, [...] de tels rapports numériques, qui ne sont pertinents que pour le chanté*”⁴⁷. I wypada w tym miejs-

⁴² R. Barthes, *Écoute*. W: *L’Obvie et l’obtus*. Paris 1982, s. 217: „słuchanie jest aktem psychologicznym. [...] daje się on określić wyłącznie poprzez jego przedmiot [...]”.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 20.

⁴⁴ A. Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Paris 1949, s. 55: „Słyszeć to także wymawiać”.

⁴⁵ K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960, s. 70.

⁴⁶ Z tego punktu widzenia szczególnie interesujące są analizy wiersza J. G. W. Goethego *Uczeń czarownicy* i opowiadania Kruk E. A. Poego dokonane przez N. Abrahama w: *Un Problème concret: les lois du rythme sont-elles psychanalyzables?* W: *Rythmes de l’oeuvre, de la traduction et de la psychanalyse*. Paris 1985. W konkluzji swoich analiz i rozważań Abraham stwierdza, że nieświadomość dzieła literackiego ujawnia się jako niezbędny wymiar artykulacji estetycznej. Dzieło literackie winno być przedmiotem oglądu jako symptom (w sensie freudowskim) jednocześnie wystarczający i niezbędny do tego, aby zezemplifikować jedność czterech biegunów psyche: Pragnienia i jego *Superego*, Ja i jego Rzeczywistości.

⁴⁷ Zob. Meschonnic, *Critique du rythme*, s. 529: „W żadnym języku i nigdy sylaby wypowiedzi nie mają [...] takich samych relacji numerycznych, jakie właściwe są tylko śpiewowi”. Cały rozdział *Le langage sans musique* (Mowa bez muzyki) książki Meschonnicca poświęcony jest temu problemowi (s. 117–140). Zob. też G. Dessons, *Les Phonèmes*. W: *Introduction à l’analyse du poème*. Paris 1991, s. 33–34. — M. Głowiński, *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992. — Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, s. 210.

cu przychylić się do wypowiedzi Czesława Miłosza, który w *Roku myśliwego* tak mówił o poezji Iwaszkiewicza:

Dostrzegam, że pominąłem co najważniejsze: wiersze Jarosława są słowami do muzyki, której partytura nie została napisana, ale jest w pewien sposób obecna. Jest to różne od „muzikalności” wiersza właściwej wielu poetom, bo u niego słowa nie tworzą muzyki, one do niej jedynie odsyłają, często są pomiędzy jednym odezwaniem się orkiestry a drugim⁴⁸.

Fakt, że poezja Iwaszkiewicza doczekała się interpretacji w ponad 100 utworach muzycznych, wcale nie świadczy o jej „muzyczności” czy „śpiewności”. Nie dotyczy to nawet utworów tematyzujących swoją formę gatunkową przy pomocy odniesień do form muzycznych czy utworów tak silnie przesyconych terminologią muzyczną, jak np. *Słota* (z tomu *Dionizje*). Muzyka może jedynie interpretować mowę, a każdy wiersz może być interpretowany przez muzykę i każdy wiersz można zaśpiewać. Nie da się powiedzieć, iż jakiś wiersz jest bardziej „muzyczny”, „melodyjny” lub „śpiewny” od innego – są to jedynie metafory stosowane w opisie poezji tak często, że uważa się je za rzecz na wskroś oczywistą i ostatecznie wierzy się w to, iż rzeczywiście istnieje w wierszach muzyka. Jednak muzyka i język są dwoma odrębnymi systemami semiotycznymi, stąd wynikają rozbieżności przy próbach ich wzajemnego przekładu:

Ilekoć literat pisze o muzyce, tylekoć musi konstatować, jak bezsilne jest wszystko, co słowami można w tej dziedzinie wyrazić. Znaczenia muzyczne nie dadzą się sprecyzować słowami. Niektóre tylko, i to w sposób niedoskonały⁴⁹.

Na temat tej trudności wypowiadał się również Barthes:

*Il est donc très difficile de parler de la musique. Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust. La raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence*⁵⁰.

Tak jak nie można do końca zinterpretować lub opisać muzyki za pomocą języka, tak i nie można opisywać poezji za pomocą metafor związanych z muzyką czy śpiewem⁵¹. Łączy się to również z kwestią rytmu muzycznego i rytmu w poezji, które są całkowicie odmienne, już choćby z tej przyczyny, że rytm w poezji to rytm w mowie. Ukształtowanie rytmiczne i metryczne wierszy Iwaszkiewicza decyduje o ich podatności na interpretacje muzyczno-wokalne. Te pokrewieństwa nie będą tu roztrząsane. Interesujący jest dla mnie przede

⁴⁸ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*. Paryż 1990, s. 159. Nieco dalej, na s. 169, Miłosz mówi o trudnościach związanych z przekładem wierszy Iwaszkiewicza: „Jego poezja tym mniej była przetłumaczalna, im bardziej była jego własna, czyli sensualna, zarówno przez asocjacje polskich słów, jak przez towarzyszącą im muzykę. Przekonałem się o tym próbując przełożyć go na angielski”.

⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*. W: *Pisma muzyczne*. Warszawa 1983, s. 215.

⁵⁰ R. Barthes, *La Musique, la voix, la langage*. W: *L'Obvie et l'obtus*, s. 24: „Mówić o muzyce jest bardzo trudno. Wielu pisarzy mówiło świetnie o malarstwie; żaden, jak myślę, nawet Proust, nie mówił dobrze o muzyce. Przyczyną tego jest fakt, że bardzo trudno jest połączyć język, który pochodzi z porządku uogólnienia, z muzyką, która pochodzi z porządku różnicy”. Zob. też w niniejszym zeszycie przekład K. Kłosińskiego: *Muzyka, głos, język*.

⁵¹ Prowadzi to w konsekwencji do takich stwierdzeń: „Oktostychy są zarówno »muzyką«...” czy też: „Samą »muzykę« dostrzega natomiast w *Oktostychach* Szymon Laks”. „Muzyka” i „muzyczność” w rozprawie Matrackiej-Kościelny (*O dźwiękowych transformacjach poezji Iwaszkiewicza*) zapisywane są zawsze w cudzysłowach, co stanowi dodatkowe podkreślenie metaforycznego charakteru tych słów.

wszystkim rytm w mowie, jego funkcjonowanie w dyskursie, sposób, w jaki rytm współtworzy sens.

Iwaszkiewicz był jedynym skamandrytą, który posiadał gruntowne wykształcenie muzyczne, co w niczym nie zmienia faktu, że nigdy nie został kompozytorem, a jego pasja muzyczna realizowała się w przygotowaniu czterech librett operowych i jednego dramatu muzycznego oraz w pismach muzycznych (o K. Szymanowskim, J. S. Bachu, F. Chopinie). Jego zamiłowania muzyczne wiążą się ze szczególnie wrażliwym słuchaniem i wyczuwaniem na rytm:

Ale gdym pilniej począł natężyć słuch, ułowiłem jakiś dźwięk nie zrośnięty z tą ciszą. Coś, jak gdyby rytm podskórnego życia ziemi przedostał się ściszony na zewnątrz, coś, jakby miarowe, choć tępe uderzenie sił wszechświata, które nigdy nie śpią. Nie poruszyłem się, słuchałem, rytm stawał się coraz wypuklejszy. Więc taka jest muzyka gór, pomyślałem, cicha miarowość wiecznego życia⁵².

Takie głęboko zmysłowe postrzeganie świata oparte na słuchaniu, na rytmie, wydaje się decydujące dla twórczości tego poety.

Twierdząc, że wierszy Iwaszkiewicza należy przede wszystkim słuchać, mam na myśli konieczność takiego ustawienia lektury, które pozwoliłoby na uważne wsłuchanie się w rytm tych wierszy. Należy zatem przeprowadzić szereg analiz rytmu, który, podobnie jak temat w opowiadaniu, występuje na wszystkich poziomach mowy: prozodycznym, leksykalnym i syntaktycznym.

Cały cykl *Muzyka na kwartet skrzypcowy* stanowi 36 tekstów, pośród których 31 jest skonstruowanych według tego samego schematu: dwie strofy i każda 4-wersowa. W całej twórczości Iwaszkiewicza, o czym już była mowa, tak niezwykła regularność występuje tylko w tym właśnie cyklu i we wczesnych *Oktostychach*, ułożonych najczęściej dystychami. Zarówno w jednym, jak i w drugim cyklu przeważa 11- i 13-zgłoskowiec. W poezji międzywojennej Iwaszkiewicza dominował sylabizm (aż 70% wierszy, potem sylabotonizm 15%, wiersz wolny 11%, tonizm 4%)⁵³. Tak też dzieje się w *Oktostychach*, choć kilka z nich napisanych jest kunsztownym wierszem sylabotonicznym (np. rzadki w poezji polskiej 4-stopowiec peoniczny w *Ogrodnickach*).

W *Muzyce wieczorem* aż połowa tekstów ułożonych pozornie regularnym wierszem wykazuje znaczące odchylenia od przyjętego schematu. Długość wersów waha się w niektórych utworach (w 23) i wykracza poza przyjęty wzorzec rytmiczny o trzy, cztery, pięć a nawet sześć i siedem sylab. Taka tendencja do rozregulowywania (zwłaszcza ścisłego sylabicznie 13-zgłoskowca) za pomocą wtrętów innozmiarowych istniała też we wcześniejszych wierszach poety, ale w *Muzyce wieczorem* odznacza się szczególnym nasileniem. W ujęciu konwencjonalnym nie ma w tej tendencji nic nadzwyczajnego. Takie „polimetryczne” przerywanie jednolitości wiersza sylabicznego jest charakterystyczne dla kształtowania się wiersza nieregularnego⁵⁴. Funkcje polimetrycznego organizowania toku wiersza sylabicznego są rozmaite:

- dezautomatyzacja toku intonacyjnego wiersza;
- uwypuklenie motywów;

⁵² J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*. Warszawa 1987, s. 88.

⁵³ Zob. W. Sadowska, *Wersyfikacja Jarosława Iwaszkiewicza na tle wersyfikacji poetów Skamandra*. W zb.: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 255–256.

⁵⁴ Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz nieregularny*. Wrocław 1987, s. 14.

— puentowanie fragmentów wypowiedzi mieszczących się w kilku wersach dłuższych;

— wyrazistsze i mniej monotonne operowanie środkami, które ogólnie nazywać można retorycznymi: antytezą, wyliczeniem, paralelizmem, wykrzyknikiem, pytaniem itp.⁵⁵

W wielu wierszach z *Muzyki wieczorem* odchylenia od regularnego sylabizmu pełnią podane tu funkcje, ale nie tylko — do czego wypadnie jeszcze powrócić.

O wczesnych oktostychach — struktury brzmieniowe i efekt znaczący (*signifiance*)

Na foniczne ukształtowanie *Oktostychów* i rolę, jaką odgrywa w nich dźwięk, zwracał uwagę już przed laty Kwiatkowski: „Jest w nich przede wszystkim świadectwo upodobania w dźwięku, świadectwo wsłuchiwania się weń, świadectwo jakiejś swoistej pierwotnej kontemplacji”. Badacz ten mówił też o „zmysłowej kontemplacji dźwięku”, która w konsekwencji wywołuje „złudzenie dotykanej trójwymiarowości” (K 53).

Celowość wszelkich operacji fonetycznych dokonanych w *Oktostychach* Kwiatkowski tłumaczy dwojako:

1. Deklamacyjna dobitność brzmienia oznacza jego wyrazistość (wyrazistość obrazu).

2. Zmysłowa kontemplacja brzmienia oznacza estetyzacyjno-bierną postawę (K 53).

Co do pierwszego wniosku pojawia się zastrzeżenie następujące: czy wielokrotnie powtarzane w obrębie jednego tekstu brzmienia służą tylko i wyłącznie kształtowaniu wyrazistości obrazu?

Co do drugiego — zmysłowa kontemplacja dźwięku wpływa też na kształt podmiotu w tekście: „*Si la prosodie est une signifiance, elle est subjective, transsubjective: c'est-à-dire construite pour faire un sujet dans et par un texte*”⁵⁶.

Lektura wierszy Iwaszkiewicza powinna przebiegać przez feno- i genotekst⁵⁷. Pierwsza z nich obejmuje konwencje, prawa gatunków, idiolekt pisarza, jego styl, jednym słowem — wszystko to, co służy komunikacji, przedstawianiu, wyrażaniu, co tworzy sieć wartości kulturowych. Druga — nie szuka przekazu czy wyrażania uczuć; genotekst jest nieekspresywny o tyle, o ile nie stanowi „wyrazu” czegoś innego; liczy się tu przede wszystkim przyjemność, jakiej dostarczają *signifiants*.

Rzecz w tym, że poezja to nie tylko konwencje i kody, ale też właśnie efekt znaczący, nie tylko układ linearny, syntagmatyczny, ale też poprzeczny, który sprawia, że dosłyszalny staje się jakiś wtórny tekst, pochodzący z „porządku przyjemności”. Pojęcie przyjemności wymaga dookreślenia, bo dotyczy zarówno

⁵⁵ Zob. *ibidem*, s. 14–15.

⁵⁶ Meschonnic, *Critique du rythme*, s. 267: „Jeśli prozodia stanowi efekt znaczący, to jest ona podmiotowa, transpodmiotowa, tzn. skonstruowana po to, aby tworzyć podmiot w tekście i poprzez tekst”.

⁵⁷ Pojęcia „fenotekstu” i „genotekstu” zaczerpnięte zostały z prac Kristevej — zob. np. *La Révolution du langage poétique*, s. 83–86.

piszącego (przyjemność pisanania), jak i czytelnika (przyjemność czytania, czyli dekonstruowania i rekonstruowania tekstu, przyjemność jego powtórnego pisanania). To pojęcie wiąże się ściśle z całym szeregiem innych istotnych pojęć, takich jak: pożądanie, brak, nieobecność, pustka. Tylko brak, nieobecność, pustka poprzedzają bezpośrednio w pisaniu doświadczenie pożądania – co najlepiej przedstawia pusta stronica do zapisania⁵⁸. W tym miejscu pojawia się też problem podstawowy, związany z trudnością ustalenia i wykazania, w jaki sposób pożądanie włącza się w operacje mowy.

Lektura tekstu związana jest z pewnym rodzajem ruchu natury „fizycznej”, który wywołuje coś na kształt empirycznej i zmysłowej eksploracji, dając pewną przyjemność (dźwiękową, cielesną, duchową). Przyjemność polega na weryfikacji spełnionego pożądania. Następstwo poszczególnych elementów tekstowych (głosek, wyrazów, zdań i strof), ich weryfikacji i realizacji przez czytelnika, oparte jest na schemacie *pożądanie* → *przyjemność*. W ten sposób odtwarza się przebieg pracy pisania, a mówiąc ściślej, sposób, w jaki gest pisania ulega dekompozycji⁵⁹.

Barthes w jednej ze swoich prac zanotował taką uwagę na temat pojęcia przyjemności:

*Le Texte est un objet de plaisir. La jouissance du Texte n'est souvent que stylistique. [...] Parfois, pourtant, le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde: [...] lorsque le texte „littéraire” (le Livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref quand il se produit une co-existence*⁶⁰.

Koegzystencja, o której mówi Barthes, jest możliwa, moim zdaniem, m.in. dzięki rytmowi zawartemu w tekście literackim, któremu poddaje się czytelnik w trakcie lektury.

Kwiatkowski, podkreślając wagę dźwięku w *Oktostychach*, powiada: „nie można [...] pominąć ich rytmu, ich metryki” (K 57). Ale czy nie jest tak, że wielokrotne powtarzanie grup spółgłoskowych wpływa na rytm, tworząc np. wydłużenia czy retardacje często nie pokrywające się z miarą, która też nie zawsze jest dokładna, bo jak wcześniej wykazano, istnieje w tej poezji tendencja do przełamывania toku metrycznego, zwłaszcza w wierszu sylabicznym.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej jednemu z wielu zawartych w *Oktostychach* erotyków:

EROTYK

Bursztynowych czereśni rozsypane krocie
W twardości swojej wargom podobne Sulamith.
I w ciężkiej swojej woni więdnące, jak w złocie,
Morele, co się dają gładzić jak aksamit.
Zmysłowo wonne grusze, banany jak strzały.
Śmietankowe melony o naskórku z mory.

⁵⁸ Zob. R. Jean, *Lectures du désir*. Paris 1977, s. 20.

⁵⁹ Zob. *ibidem*, s. 20–21.

⁶⁰ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris 1971, s. 12: „Tekst jest przedmiotem przyjemności. Radość Tekstu jest często wyłącznie stylistyczna. [...] Jednak czasem przyjemność Tekstu spełnia się w sposób znacznie głębszy: kiedy tekst »literacki« (Księga) przenika do naszego życia, kiedy inne pisanie (pisanie Innego) zapisuje fragmenty naszej własnej codzienności, krótko mówiąc, kiedy dochodzi do koegzystencji”. Zob. też przekład R. Lis (Warszawa 1996).

I owoc najsoczystszy i najbardziej żrały:
Czara miłości, skryta w jedwabiu kędziory. [W 1, 59]⁶¹

Stworzony w tym tekście obraz przypomina „retoryczne” portrety Arcimbolda⁶²: „owocowo-warzywno-roślinne” postaci ludzkie przedstawione są za pomocą całej serii metafor, metonimii, porównań, aluzji, wyliczeń, alegorii *etc.* Pojawiająca się tu postać Sulamith (czy też Sulamitki lub Szulamitki — w zależności od przekładu *Pisma Świętego*) łączy wiersz Iwaszkiewicza relacją intertekstualną z *Pieśnią nad Pieśniami* (dokładnie z pieśnią piątą, w *Biblii Tysiąclecia*: 7, 1–14), czyniąc z niego — do pewnego stopnia — jej transformację. Iwaszkiewicz posłużył się tą samą, archaiczną, retoryką wyliczenia, jaka występuje w *Pieśni*.

Przedmiotem opisu staje się w tym wierszu ciało i doświadczanie go zmysłami. Chwytem konstytutywnym jest porównanie (cechy owoców zestawione z ciałem, np. czereśnie — wargi — dotyk; morele, melony, more — skóra — dotyk; grusze — zapach).

Kod metryczny stanowi tu regularny 13-zgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie, a na całość ukształtowania rytmicznego wiersza duży wpływ ma repartycja głosek. Liczba samogłosek i spółgłosek jest niemal równa, z niewielką przewagą spółgłosek (spółgłoski: 140, samogłoski: 126, przy wyraźnej dominacji *o*: 25 razy, i *a*: 22 razy), co podkreśla statyczny charakter obrazu (w całym tekście występują tylko dwa czasowniki: zwrotny „się dają” i bezokolicznik „gładzić”). Wśród spółgłosek ważną rolę odgrywa seria *r* — ta głoska pojawia się w wierszu 15 razy i ośmiokrotnie sylaby, jakie współtworzy, podkreślone są przez akcenty. W każdym z wyliczonych owoców (z wyjątkiem słowa „banany”) występuje ta właśnie głoska lub opozycyjna *l* i za każdym razem głoski wzmocnione są akcentami: „czereśnie — morele — grusze — melony”. Rozmieszczenie i funkcjonowanie tych głosek w tekście dynamizuje całość wypowiedzi. W obrębie wiersza powstaje wiele odbić konsonantycznych:

— „rozsypane krocie” (*ro : ro*) — odbicie linearne łączące słowo, którego znaczenie zawiera w sobie ‘wielość’, ‘mnogość’, ze słowem oznaczającym ‘dużą ilość’, ‘obfitość’; w ten sposób powtarzanie dźwięków wywołuje efekt znaczący (*signifiante*), polegający na semantycznym upodobnieniu się wyrazów nie posiadających wspólnych morfemów („rozsypane”, „krocie”), efekt znaczący podobny do paronomazji; właśnie to miała na myśli Kristeva, mówiąc o „zgodnościach” („aplikacjach”) pomiędzy wszelkimi „miejscami” w tekście, na które zostają przenoszone zabarwienia semiczne materiału fonicznego (w porządku fonetyki, a nie fonologii); w naszym wypadku widać wyraźne zabarwienie głoski *r* semami z morfemów „rozsypane” i „krocie”, takimi jak: obfitość, przestrzenność, rozsypka (rozsiwanie) itd., przenoszone tam, gdzie ta głoska się pojawi;

— „W twardości swojej wargom” (*ftfar:sf:war* — opozycja głosek bezdźwięcznych i dźwięcznych); „twardości — wargom” — odbicie linearne, dzięki temu połączeniu przedmiot zyskuje cechę, zmysłową jakość;

⁶¹ W ten sposób odsyłam do: J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*. T. 1–2. Warszawa 1977. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następne — stronicę. Ponadto stosuję skrót: M = J. Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*. Wyd. 2. Warszawa 1986. Wszystkie podkreślenia w cytatach A. D.

⁶² Pełny spis figur retorycznych występujących na obrazach Arcimbolda podaje R. Barthes (*Arcimboldo*. W: *L'Obvie et l'obtus*).

- „twardości – podobne” (*do:do* – podkreślone akcentem głównym);
- „I w ciężkiej swojej woni” (*f:sfo:wo* – opozycja głosek bezdźwięcznych i dźwięcznych);
- „woni wędnące” (*w:w'* – opozycja twardość/miękkość w nagłosie dwóch następujących po sobie wyrazów);
- „I w ciężkiej [...] w złocie” – w tym wersie widać symetryczny układ opozycyjnej pary głosek: *f:w* (bezdźwięczny otwierający i dźwięczny zamykający wers), tym samym dynamika wypowiedzi rośnie w proporcji odwrotnej do linii intonacyjnej (po średniówce antykadencja);
- „dają gładzić” (*da:adz'* z opozycją *d:dz'*);
- „jak aksamit” (*ak:ak*);
- „Zmysłowo wonne” (*wo:wo* w wygłosie i nagłosie sąsiadujących wyrazów, dodatkowo podkreślone kontrakcentem prozodycznym⁶³);
- „banany – śmietankowe – naskórku” (*anan:an:na*); śmietankowe naskórku – odbicie odwrócone; poprzez takie połączenie przedmiot zyskuje jakość (połączenie wrażeń zmysłowych smaku i dotyku – synestezja);
- „mo-re-le – me-lo-ny – mory” (*mor:mel:mor*) – te trzy wyrazy połączone są w układzie poprzecznym przez opozycję głosek *r, l* dwukrotnie podkreślonych akcentami (*r:l:r*), każdy z tych wyrazów odnosi się do zmysłu dotyku;
- „mory – skryta – kędziory” – grupa *ry* łączy w porządku nieliniarnym trzy jednostki sensu (*mora* – jedwabna tkanina okrywająca czy ukrywająca <„skryta”> ciało, podobnie jak włosy <„jedwabi kędziory”>);
- „najbardziej źrały” (*ar:ra*) – stopień najwyższy połączony odbiciem odwróconym z wyrazem oznaczającym dojrzałość.

Na poziomie składni dominuje inwersja i wyliczenie. Inwersja pełni podwójną funkcję: eksponuje jakąś ważną jednostkę leksykalną, ale też wpływa na rytm (zwolnienie) rozbijając zwykły szyk składniowy. Wyliczenie odgrywa w poezji Iwazkiewicza, od samego początku aż po późne oktostychy, rolę istotną, także z punktu widzenia rytmiki. Wśród młodzieńczych utworów pisanych dla Mieczysława Rytarda znajduje się „sonet-wyliczenie” ułożony z kilkunastu imion żeńskich, który przypomina „ćwiczenie” formy wierszowej i w gruncie rzeczy jest pisany jakby dla samej przyjemności słuchania wymyślonych imion⁶⁴.

⁶³ Kontrakcent prozodyczny polega na występowaniu dwóch identycznych spółgłosek w dwóch sąsiadujących ze sobą sylabach. Jest on niezależny od akcentu wyrazowego, stanowi jego przeciwwagę. Najczęściej występuje w takich miejscach, jak hiatus czy następstwo monosylab. W podanym przykładzie: „słowo wonne”.

⁶⁴ W archiwum w Stawisku znalazłem ten sonet zatytułowany *Ballady imion*:

Klara, Euzebia, Orseda, Ina,
Frasquita, Selma, Beatrycze, Bona,
Ludgarda, Agnes, Violet, Balladyna
Jo, Biankofiora, Taida, Aldona...
Liliana, Marta, Eufrazja, Grażyna,
Astarte, Hedda, Drahomira, Gloria,
Deborah, Kora, Delfina, Marjoria
Gizela, Myrrah, Manefa, Gryfina...

Hero, Gryzelda, Ofelia, Anoe,
Lukrecja, Safo, Teofana, Chloe
Edyta, Hulda, Celina, Irena...
Miranda, Inez, Medzisa, Oderka,
Lu, Melissanda, Elida, Malena,
Sakatonwizen... Kirko... Cymbarka...

Znaczenia słów w omawianym *Erotyku* odsyłają do ciała i zmysłów:

ciało	smał	zapach	dotyk
wargom	śmietankowe	woni	gładzić
naskórku	najsoczystszy	wonne	aksamit
kędziory			z mory
			jedwab
			twardości

W tym zestawieniu łatwo można dostrzec synestezję, polegającą na symulanicznej percepcji zjawisk za pośrednictwem różnych zmysłów, kojarzeniu odległych od siebie przedmiotów na zasadzie powinowactw (*correspondances*)⁶⁵. Postrzeganie obrazów przedstawionych w tekście zostało dodatkowo wzmocnione przez układ rytmiczny. Przedmiotem refleksji zmysłowej są owoce: czereśnie, morele, grusze, banany (jest to również symbol falliczny, co dodatkowo podkreślone zostało porównaniem: „jak strzały”), melony, których kolory układają się w rozmaite odcienie barwy żółtej (co symbolicznie oznacza: zazdrość, niestałość, zdradę, dojrzałość i płodność)⁶⁶.

W omawianym erotyku repartycja głosek, układ akcentów i linii intonacyjnych tworzą wspólnie sieć efektów znaczących. W układzie anagramatycznym wyłania się inne znaczenie tekstu (np. w pierwszym wersie „BuRSZtynowych czeReśni ROZSypane KROcie” dosłyszalne jest słowo „rozkosz”, wpisane jakby pod powierzchnię tekstu). W ten sposób ujawnia się działanie efektu znaczącego, które nie polega po prostu na poszerzaniu, wzmacnianiu czy wzbogacaniu znaczenia „deklarowanego” w tekście w planie komunikacji (morfemy, leksemy, składnia). *Ego* buduje i wypowiada spójny, koherentny komunikat, jakieś znaczenie, efekt znaczący zaś (związany ze sferą *id*) nierzadko burzy to znaczenie, czasem nawet niszczy je, desemantyzuje, rozsypuje z powrotem to, co zostało złożone, rozkłada na czynniki pierwsze, dekonstruuje. Tu właśnie można mówić o przyjemności opartej na niszczeniu, destrukcji, przyjemności o charakterze destrukcyjnym, a nie przyjemności — by tak rzec — dodatkowej (która byłaby podobna do wartości dodatkowej w ekonomii). W tym właśnie miejscu staje problem powiązania efektu znaczącego z podmiotem, który ujawnia się najwyraźniej jako pewien typ opisanego tu działania efektu znaczącego.

Czy zatem w ten sposób odsłonięta zostaje „dionizyjskość”, która wpisana byłaby już w te młodzieńcze *Oktostychy*, a potem ściśle stematyzowana i zintensyfikowana w wydany dwa lata później tomie *Dionizje* (1921)? Warto z tego właśnie punktu widzenia przyjrzeć się kilku innym wierszom z *Oktostychów*.

Na początek weźmy inny *Erotyk*:

Uśmiechy chwil w odlocie na kryształ wnętrza trzęsą.
Zmieszanym złotem płam, splątana naszą rzęsą.
Z wolna zgaduje myśl woń brzoskwiniowych chust,
Niosąc strzelisty Graal do swych leniwych ust.

⁶⁵ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 290–298. O powinowactwach (*correspondances*) szeroko pisze Morier (*op. cit.*, s. 317–337).

⁶⁶ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 56.

Dotknięcia ciepłej ręki powoli wszystkie zasną,
Jak ten wilgotny zachód — pomarańczowe pasmo.

Wonne wahanie szkła da najdźwięczniejszy szczyt,
Gdy wśród zwiniętych cisz powiesz mi: „Słuchaj, Dwid!” [W 1, 56]

Także tutaj układ głosek wpływa na rytmiczny kształt wiersza, np:

— „kryształ wnętrza trzęsą” (*szt:tsz:tsz* i dodatkowo 3 samogłoski nosowe: *ę* przed *tsz* = *en*; *q* w wygłosie = *om*);

— „splątana naszą rzęsą” (*an:na* i dodatkowo 5 samogłosek nosowych, z których *q* przed *t* = *on*; *q* w wygłosie przed *n* = *om*; *ę* przed *s* = *en*; *q* w wygłosie = *om*), zatem dominującą rolę odgrywają tu głoski nosowe połączone z samogłoskami;

— „Zmieszanym złotem plam” (2 razy *z* w pozycji nagłosowej i dodatkowo seria *m* w wygłosie);

— „Z wolna zgaduje” (2 razy *z* w pozycji nagłosowej);

— „pomarańczowe pasmo” (2 razy *p* w nagłosie i odbicie odwrócone: *om:mo*);

— „Wonne wahanie” (2 razy *w* w nagłosie);

Na poziomie leksykalnym znów wiele znaczeń odsyła do ciała i zmysłów:

ciało	zmysły
rzęsą	woń
ust	dotknięcia
ręki	cieplej
	wonne

W wielu wierszach z *Oktostychów* dostrzegalne są: sensualizm, cielesność, erotyzm. W całości zbioru odnajdujemy szereg utworów zapisanych w konwencji erotyku (zarówno wiersze opatrzone tytułem *Erotyk*, jak i inne, np. *Witraże*, *Krzak gorejący*, *Prostota*). Ale struktura brzmieniowa odgrywa rolę istotną niemal we wszystkich wierszach zbioru, zdaniem Kwiatkowskiego: „potęguje satysfakcję estetyczną” (K 50)⁶⁷, ale też satysfakcję zmysłową, przyjemność i bez wątpienia wpływa na rytm.

Oktostych *Średniowiecze*:

Rycerze, którzy zginą w krzyżowej wyprawie.
Winogrona rozpięte na murach katedry.

Moje krzepkie ramiona i nogi jak cedry.
Smukłe mnichy, grające w piłkę na murawie.

Niebo białe z różowym jak pstre przyodziewki.
Bluszcz na lutniach uwity. Gęśli rozśpiewane.

Zapach lata i bursztyn na wiosny kaftanie...
A moje trubadurskie, roztańczone śpiewki? [W 1, s. 52]

⁶⁷ Eksplikacja złożonej struktury brzmieniowej wierszy Iwaszkiewicza, która podkreśla wyłącznie estetyzm, jest rodzajem krytyki represywnej i omija analizę sposobów znaczenia w tekście. Kwiatkowski mówi głównie o eufonii, a to jest stanowisko wychodzące od estetyki, która uprzywilejowuje harmonię, uporządkowanie. Nazwy „aliteracja”, „eufonia”, „instrumentacja głoskowa”, tak często pojawiające się w opisie Kwiatkowskiego — sugerują punkt widzenia estetyki, który wynika z przekonania o „zdobniczej” funkcji języka w wierszu.

— poddany analizie w pracy Kwiatkowskiego, zawiera serię *r*, na której oparta jest konstrukcja fonetyczna. Tworzy ją 17 elementów funkcjonujących w całym tekście. Jest to rzeczywiście — jak mówi Kwiatkowski — głoska o najbardziej precyzyjnej artykulacji, ale artykułowana jest z wyraźnym drganiem (K 56)⁶⁸, co oznacza ruchliwość, dynamikę (w odróżnieniu od statyczności samogłosek). W omawianym wierszu raczej zaciera, niż: „podkreśla ostrość konturu zielonych liści i owoców wina, jak gdyby obrysowanych na tle muru katedry” (K 56). Obraz staje się niewyraźny, zatarty i przypomina tym samym płótna impresjonistów. W wielokrotnym powtórzeniu serii i powstałej w ten sposób sieci wiążącej różne elementy sensu dostrzegam raczej zmysłową przyjemność niż działanie czysto mimetyczne, czysto ekspresywne. Nawet w oktostychu *Proverbium*:

Otworzono szeroko dębowe wierzeje.
(Choć każdy się uśmiecha, lecz nikt się nie śmieje.)
Ukraszone kaliną warkocze kołacza.
(Wszyscy ludzie są smutni, lecz nikt nie rozpacza.)
Zgotowane na siejbę wór zboża i socha.
(Ach, wszyscy zawsze lubią, ale nikt nie kocha.)
Czekam na moich nowych, a radosnych gości.
(Bo pełen świat szukania — a nie masz mądrości.) [W 1, s. 22]

— gdzie stosunek *o* w wersach parzystych i nieparzystych, co dostrzegł Kwiatkowski, wynosi 4:1 (19:5), bo ich występowanie i brak, ich pozycja współkształtuje rytm wiersza (rozbitego przez zdania w nawiasach oraz niską frekwencję samogłoski *o* w wersach parzystych na dwie odrębne wypowiedzi, przy czym druga ma zawsze charakter gnomiczny, co stanowi dopełnienie tytułu) i z całą pewnością nie jest to po prostu zabieg czysto estetyczny (gdyby tak było, jak chce Kwiatkowski, to rozkład głosek byłby o wiele bardziej dokładny i regularny). Wiersz *Tor i Tjoldi*:

Tor jestem, bóg bohater, z młotem pełnym iskiej,
A ty, mój mały Tjoldi, giermek wierny wielce.
Grzmieć lubię, moim młotem młóćąc morskie mewy,
A ty, mój mały giermek, gromów się nie lękasz.
A gdy się ku końcowi pochylą niebiosy,
Ty będziesz starym paziem, a ja — starym bogiem.
Będziem razem rachować ostatnie godziny.
I razem iskr ostatki wykrzesywać z młota. [W 1, s. 67]

— oparty jest na serii *m* (27 głosek!) często podkreślanej akcentami (i całą serią kontrakcentów prozodycznych); np. taki wers: „**mo-im mło-tem młó-cąc mor-skie me-wy**”, który można by oczywiście uznać za przejaw manieryzmu, estetyczną „grę słów” bądź też przypisać układowi głosek charakter mimetyczny (np. miarowe uderzenia młota we wspomnianym wersie, gdzie wyraźnie słychać tok trocheiczny, podobny rozkład akcentów wyrazowych występuje też w dwu poprzednich wersach), ale czy tylko?

⁶⁸ Por. M. Dłuska, *Fonetyka polska. Artykulacje głosek polskich*. Warszawa 1986, s. 118. Zob. też: L. Dukiewicz, I. Sawicka, *Fonetyka i fonologia*. W zb.: *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Składnia — morfologia — fonologia*. T. 3. Red. H. Wróbel. Kraków 1995, s. 40.

Takich przykładów fonetycznego ukształtowania tekstów można by podać znacznie więcej. Twierdzę, że nie da się sprowadzić tego ukształtowania wyłącznie do świadomych, intencjonalnych zabiegów „podmiotu czynności twórczych”, zmierzających do skonstruowania tekstu w oparciu o gry słowne, aliteracje, eufonię czy instrumentację głoskową.

Te wczesne oktostychy są „cielesne”, wyraźnie wpisane jest tu erotyczne upojenie ciałem. Poprzez „zmysłową kontemplację dźwięku” odsłania się „ziarnistość” tekstu. Mowa nie jest tutaj w swojej istocie konceptualna, nie odnosi się do inteligencji czytelnika⁶⁹. Jego ciało przemierza rytm i dopiero to poruszone ciało może odkryć mowę, łatwiej pojąć „ziarnistość” tekstu organizowanego właśnie przez ciało. Rytm przymierzający ciało jest rytmem archaicznym, prymitywnym, pochodzącym z fazy przedmyślowej, bezpośrednio z ciała. Według Barthes’a: „*Le plaisir du texte c’est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées — car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi*”⁷⁰.

Rytm w *Muzyce wieczorem*

Tak silna dominacja struktury brzmieniowej, jaką z łatwością da się dostrzec we wczesnej poezji Iwaszkiewicza, zostaje nieco zatarta w jego późnych wierszach, ustępując miejsca innym środkom wyrazu artystycznego. Niemniej jednak analizy struktur brzmieniowych w późnych oktostychach, a także w obszerniejszych utworach poetyckich (jak np. *Oda na zagładę Wenecji*) wykazują, że zachowanych zostało w nich wiele cech znamienych dla poetyki Iwaszkiewicza. Spróbujmy dla przykładu dokonać analiz struktur brzmieniowych w kilku wybranych wierszach (strzałkami zaznaczam przebieg linii intonacyjnych):

DO SIOSTRY

Umarłaś w mrozy. Jakie były śniegi!
 Już nie mam kogo spytać: czy pamiętasz?
 Musi wystarczyć przechadzka na cmentarz.
 Samotna pamięć wątle snuje ściegi,
 A dzisiaj w nocy śniły się pokoje
 Domu, co dawno zgaś jak świeczka w dłoni.
 Lekko kołysał echem ucho moje
 Stukot przed domem kopyt naszych koni. [M 19]

Jak widać, grupa *ko* pojawia się w drugiej strofie aż sześciokrotnie (konkatenacja brzmieniowa w wersie 7), trzykrotnie podkreślona jest akcentami

⁶⁹ Zob. Sauter, *op. cit.* s. 29.

⁷⁰ R. Barthes, *Le Plaisir du Texte*. Paris 1973, s. 80: „Przyjemność tekstu to moment, w którym moje ciało podąża zgodnie z jego własnymi ideami, ponieważ moje ciało nie ma tych samych idei co ja”.

i kontrakcentem prozodycznym („lekko kołysał”) i w ostatnim wersie wzmocnienia serią *t*. Odbicie linearne wiąże ze sobą różne jednostki sensu, np.: „pamiętasz — samotna pamięć” (*am:am:am*), lub też odbicie odwrócone: „umarłaś — mrozy” (*mar:mro*), otwierające pole semantyczne: śmierć — zima. To ostatnie zestawienie tematyczne powraca kilkakrotnie w całym zbiorze (*Wieczór sylwestrowy*, *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika*).

Układ głosek wprowadza do tekstu liczne anagramy poszerzające znaczenia, uruchamiające prawo nieograniczonej produkcji materiału znaczącego i sprawiające, że tekst zostaje włączony w całą szeroko rozbudowaną sieć relacji intertekstualnych nierozzerwalnie związanych z pracą pamięci. Ten wiersz rozbity jest tematycznie na dwa dopełniające się teksty: pierwszy podkreśla racjonalność pamięci: „umarłaś — spytać — pamiętasz — wystarczyć — pamięć”. W pierwszym wersie wyłania się w układzie anagramatycznym słowo MARA: „uMARIAś w MROzy”, co nasuwa skojarzenie z gnomicznym wyrażeniem „sen mara”. W wersie „SamotNa pamIeĆ wątŁe SNUje ŚcieGI” (ŚNIC, SNU) znów w układzie anagramatycznym pojawia się „temat” snu, który wyłania się z pamięci, i w obrębie wiersza powstają dwa „teksty”: jeden wytwarzany przez *ego* i związany właśnie z pamięcią, drugi wytwarzany jakby przez nieświadomość i związany ze snem. W ten sposób pamięć racjonalna zostaje przeciwstawiona snowi.

W pierwszej strofie podkreślone są przemijalność i pamięć. Wyraz „śniegi”, zrymowany z rzeczownikiem „ściegi”, wprowadza relację intertekstualną z *Baladą o paniach minionego czasu* François Villona:

Powiedzcie, kędy iest uczona
Helois, dla miłości ktorey
Abeylard Piotr, zmienion w kapłona,
Żał swój w klasztorne zamknął mury?
Podobnież, gdzie ta monarchini,
Co, śmiertelnemi szyiąc ściegi
Worek, gachowi grób zeń czyni?...
Ach, gdzie są niegdysieysze śniegi!⁷¹

W analizowanym wierszu *Do siostry* wspomnianie implikuje trzy istotne fakty. Intersubiektywność („kogo spytać: czy pamiętasz?”) wykładająca się w relacji: „ja” („nie mam”) — „ty” („umarłaś”), ustala podział na świat żywych i umarłych, między którymi, z braku rzeczywistego kontaktu, wyrasta cały porządek znaków i symboli („przechadzka na cmentarz”). Pamięć, mając owe znaki do dyspozycji, staje się swego rodzaju *techné*, jakby maszyną, a zarazem rzemiosłem, praktyką („snuje ściegi”), co wiąże ją z ową wymienioną w tekście czynnością szycia i stanowi aluzję do mitologicznych Parek (pamięć fastryguje ściegi porozrywane przez Parki). W dwóch wersach: „Już nie mAm Kogo sPytAc: czy PAMiętAsz? / Musi wystARczyć PrzechAdzKA nA cmentArz” — poprzez anagram odczytać możemy słowo: PARKA.

W pierwszą strofę wpisany jest porządek utraty, co również znajduje potwierdzenie w anagramie, jaki można wyczytać w tym wersie: „MUsi wysTaRczyć przechAdzKA nA cmenTArz” — UTRATA.

⁷¹ F. Villon, *Wielki testament*. Przełożył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1973, s. 275. Podkreśl. A. D.

W drugim „tekście” wiersza, z pewnością bliższym nieświadomości, dominuje „temat” snu, który jest równoznaczny z bezpośrednim, by tak rzec, „cielesnym powrotem do tego, co przeszłe, więc i umarłe, do tego, co w doświadczeniu jawy dostępne jest umysłowo tylko jako „przechadzka na cmentarz”, a także dostępne „technice” pamięci. Relacje czasowe ulegają zatem w wierszu rozbiciu na dwa porządki: czasu linearnego i — powiedzmy — czasu zniesionego, czasu (dawno) i bezczasu (wiecznego teraz). Poprzez sen powraca utracone szczęście dzieciństwa i młodości (dom). Kolejny raz poprzez anagram w wersie: „A dzi-SiAJ w nocY śniŁY SIĘ POKOJe”, czytamy zdanie: POKOŁYSAJ SIĘ. Pojawia się w tekście motyw kołysanki, zaznaczony w przedostatnim wersie („Lekko kołysał”). Dodatkowo jeszcze wyraz „zgaś!” wzmacnia motyw snu wprowadzając relację intertekstualną z powszechnie znaną kołysanką Janiny Porazińskiej *Bajka Iskierki* („Pst!... iskierka zgaś!...”). Trudno też nie skojarzyć tytułu tego tekstu z Leśmianowskim wierszem o dokładnie tak samo brzmiącym tytule: *Do siostry*, w którym dominującym motywem jest właśnie sen jako metafora śmierci: „Spałaś w trumnie snem własnym, tak cicho, po bosku”, i dalej: „W każdym zgonie tkwi zbrodnia, co snem się powleka”.

W pierwszej i drugiej strofie wiersza dostrzegalne jest przestawienie rymu (*abba* → *abab*). Układ rymów w drugiej strofie jest następujący: pokoje — dłoni — moje — koni. W takim układzie pojawia się drugi, ukryty rym (*ko:ko*) — odbicie linearne wiążące transversalnie dwie jednostki sensu: „pokoje — koni”. Konie, występujące w ostatnim wersie, funkcjonują jako metonimie domu rodzinnego, ale oznaczają też pożądanie tego, co bezpowrotnie utracone, pożądanie wynikające z braku (wyłaniające się z nieświadomości: sen, kołysanka; Kopaliński w cytowanym już tutaj *Słowniku symboli* podaje jako jedno z licznych znaczeń symbolicznych „konia” np. takie: „element zwierzęcy, nieświadomy, intuicyjny, cielesny, chuć, popęd, instynkt, energia fizyczna, koszmar senny”) ⁷². Przypominają także dzieciństwo (w wierszu *Rzeczy* jednym z wymienionych przedmiotów jest „koń z włosienicy”, a więc dziecięca zabawka), śmierć (w oktostychu *Niewygoda* peryfrazą karawanu jest ciągnięta przez konny zaprzęg karetą: „Taka dziwna ta karetą, tak dziwnie rży koń”) i pożądanie (w *Uranii* słowa „Weźmij mnie w swoje grzywy, ty szalona” nasuwają skojarzenie z *Szałem* Podkowińskiego).

Układ głosek w przedostatnim wersie wprowadza jeszcze jedną relację intertekstualną: „ECHEm Ucho”, co sprawia, że nie można tego uważać po prostu za efekt eufonii. Daje się tu wyraźnie usłyszeć łacińskie słowo „*Eheu*”, przez co kolejnym intertekstem wiersza Iwaszkiewicza staje się słynna *Pieśń 14* z księgi II ód Horacego (*Do Postuma*, inc. „*Eheu fugaces*”), traktująca o nieuchronnej konieczności przemijania i śmierci:

Ach pierzchające Postumie Postumie
uchodzą lata pobożne modlitwy
nie zetrą z czoła mnożących się zmarszczek
i nie wykupią nas w godzinie śmierci ⁷³

⁷² Kopaliński, *op. cit.*, s. 159.

⁷³ Q. Horatius Flaccus, *Dwadzieścia dwie ody*. Przełożył A. Ważyk. Opracował S. Stabryła. Wrocław 1991, s. 33. BN II 232.

Analizy, które ujawniły istnienie anagramów w tym wierszu, pozwalają wskazać na „nieświadomość tekstu”, na — by posłużyć się tu słynną formułą Lacana — „dyskurs Innego”. W ten sposób anagram wytwarza wtórny sens, który jest, co prawda, ukryty, ale jednocześnie rzeczywisty.

Anagramy, „zgodności” fonetyczne („aplikacje”) zwracają uwagę w każdym utworze zbioru. W *Księżce kucharskiej prababki* tekst „przeprowadzony” jest przez serię *r* (23 głoski, z czego 15 podkreślonych akcentem głównym lub pobocznym w wyrazach dłuższych niż 3-sylabowe). W *Wieczorze sylwestrowym* podkreślona czterokrotnie akcentami grupa *ra* łączy w układzie poprzecznym słowa: „zarasta — katarakta — amaranty — prześcieradła”, a grupa *ła* w podobny sposób łączy inne wyrazy: „płaska — płachta — prześcieradła”. Powstaje dzięki temu niesamowity efekt pewnej *quasi*-synonimiki, która zabarwia „prześcieradło” takimi „sensami”, jak zarastanie, katarakta itd.

W wierszu *Artur* połączone są serią *r* i odbiciem odwróconym (*ort : tro*) trzy wyrazy: „fortepianu — ostro chrupkie”. Utwór ten obok rymów paroksytonicznych posiada ciekawie skonstruowane rymy oksytoniczne oparte na serii *yt*: „cyt — byt — syt — it”. Cztery wykrzykniki, z których pierwszy podkreśla ulotność, krótkotrwałość, zrymowany z „byt”, „syt” (koniec, dopełnienie) i angielskim słowem „it” (‘to’). Rym markuje tu zakończenia wersów i stanowi też integralną część zbioru cech rytmicznych (Tynianow określał rym jako „metaforę rytmiczną”). Tych przykładów mogłoby być znacznie więcej. Podobne układy prozodyjne dominują także w *Odzie na zagładę Wenecji*, o czym szerzej w dalszej części pracy.

Pojawiająca się już w *Oktostychach* „dominanta rezygnacyjna”⁷⁴ nabiera w *Muzyce wieczorem* na sile i przyjmuje jeszcze inną postać — wyrzeczenia (*Entsagung*)⁷⁵, wyrażonego w wypowiedzi podmiotu w trybie hipotecznym, np. w *Kundlu z Rosmersholmu*:

Gdyby tak można gdzieś w jakimś zakątku
Ustawić stare meble po porządku [M 11]

— co przez presupozycję znaczy, iż nie można tego uczynić. Z wyrzeczeniem wiąże się też poczucie osamotnienia, jak w wierszu *Opuszczony*:

Ten ma premierę, ten ma chrzciny wnuka,
Ten gdzieś wyjechał, a tamten zapomniał,
Ten ma zebranie, tamten kogoś szuka,
Ten, choć żałuje, nie może przyjść do mnie,
[.]
Ach, jaki piękny ten piesek w podwórzu
I nikt mi jego nie przyniesie właśnie. [M 12]

— a także wyczuwalne rozchwianie nastrojów: euforia, zachwyt, rezygnacja (zob. np. *Kwitnienie akacji w zapuszczonym ogrodzie*). Obok takich nastrojów są też inne, oparte na przewrotnym dowcipie, ironii: „Jaki miły ten Kraków. Sami nieboszczycy” (M 23).

⁷⁴ Zob. K 25: „Zasadniczo jednak dominanta rezygnacyjna funkcjonuje, rzecz jasna, w poezji tej w inny sposób. Można widzieć w niej, domyślać się przyczyny sprawczej całej twórczości poety. Ale przede wszystkim — stanowi ona uwarunkowanie Iwaskiewiczowskiego sensualizmu, Iwaskiewiczowskiego kultu piękna i kultu sztuki”.

⁷⁵ Zob. M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975, s. 173.

Wyrzeczeniu, rezygnacji i osamotnieniu towarzyszy anamneza i wspomnianie: „Samotna pamięć wątle snuje ściegi” (*Do siostry*) — co brzmi jak aforyzm, ale też refleksja o charakterze „hyfologicznym” (potwierdzeniem istnienia pojedynczego są inni ludzie, inne teksty, a bez tego potwierdzenia każdy tekst-opowieść wspomnieniowa układa się w poszarpaną, niespójną konstrukcję; stąd wynika fragmentaryczność wierszy w tej części tomu). W *Starej* (M 31) seria pytań retorycznych i przemilczeń zakończona jest rezygnacyjnym stwierdzeniem: „Już nie wiem... już nic nie pamiętam”. Z drugiej strony, w wierszu *Rzym* (M 27) przedmiot — „brązowa suknia z białą morą” — staje się impulsem anamnezy, całej serii przypomnień (biała mora sukni ewokuje ulotne obrazy Rzymu, łącznie z „powstałym z białej mory Janem Dwudziestym Trzecim”).

W tych późnych oktostychach łatwo można dostrzec kilka dominujących, wzajemnie zależnych obszarów tematycznych: przedmioty, pamięć, śmierć.

Ulotna, oszczędna forma, jaką wybrał poeta pisząc *Muzkę na kwartet skrzypcowy*, narzucona jest przez jakąś specyficzną ekonomię, która wiąże się z szeregiem zabiegów mnemotechnicznych. Podmiot wytycza coś w rodzaju znajomej mu i oswojonej przestrzeni bezpieczeństwa: osią, wokół której zorganizowane są teksty, jest dom w Stawisku; przypomnianie osób bliskich i przyjaciół; przedmioty — zawsze znajome, kojarzone z jakimiś faktami (mnemozyne — sztuka pamięci⁷⁶); dźwięki; wreszcie rytm sprzyjający zaawansowaniu tej przestrzeni. Ale ten rytm jest w późnych oktostychach jakby wyciszony, stonowany i jest w nim niewiele z gwałtowności tak typowej dla wczesnych wierszy poety. Pozornie równy i regularny kod metryczny (zdecydowanie przeważa tu sylabizm) — o czym już mówiłem wcześniej — jest często przełamany, wersy wydłużane o pięć, sześć, a nawet siedem sylab. Dzieje się tu tak, jakby zaangażowane w akt pisania ciało z trudem utrzymywało miarę. Linia intonacyjna jest często rozchwiana, głos zawieszony, co podkreślają liczne przemilczenia, np.:

STARA

↗ ↘
Czy to był Artur, czy to był Antoni?
↗ ↘
Przynosił zawsze ciemne winogrona.
↗ ↘ ↗ ↘
Nie, to był Klemens, i właśnie brzoskwinie.
↗ ↘
Pamiętam dobrze tę szeroką skrzynię...

↗ ↘
Wojtek miał palce jak węże na dłoni,
↗ ↘
Kazik tak śmiał się, że niech dusza skona...
↗ ↘ ↗ ↘
Nie, to nie Kazik. Ludwik wkładał pęta...
↗ ↘ ↗ ↘
Po co? Już nie wiem... już nic nie pamiętam. [M 31]

⁷⁶ Zob. M. Praz, *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przełożył W. Jekiel. Warszawa 1981.

Teksty organizowane są przeważnie w oparciu o takie same, wielokrotnie powtarzane figury stylistyczne (przeważnie anafory, paralelizmy, wyliczenia). Przedmioty pojawiają się szczególnie często w wierszach-wyliczeniach: *Rzeczy*, *Niewygoda*, *Rzym*, *Książka kucharska prababki*, *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika*, i to właśnie one stanowią zabezpieczenie dla „samotnej pamięci”, która „wątle snuje ściegi”⁷⁷.

Oda na zagładę Wenecji otwiera cykl *Muzyka na orkiestrę*, do którego włączył też poeta *Ode żalobną* (zmieniony tytuł *Nekrofilii* – wiersza z tomu *Inne życie* z 1937 roku) i własny przekład zbliżonego tematycznie utworu Stefana Georgego *Umarle miasto*. *Oda* to wiersz podejmujący szereg wcześniej już występujących w twórczości Iwaszkiewicza motywów, takich jak przemijanie, historia, piękno, śmierć, ale odznacza się mimo wszystko niezwykłą oryginalnością:

A Thing of Beauty is a Joy for ever.
John Keats

I	
Ty, pOGrążOnA GIGAntyczna lutNI,	OGNIA
w której zamilkły gwarne gargaryzmy,	
śpią razem z tobą aniołowie smutni	
i gęste gąszcze przekleństw i charyzmów,	
nadzieje zgasłe, zalane OGNIska	OGNIA
GNIEżdżą się GNIAzda pOdwoDnych kryształów	OGNIA
NIEpOmne GłębIE zImNa czy GOrąca	OGNIE
struga materii z krwią zmieszanej błyska	
sięgając w wirów gałęzisty parów	
fala podskórna struny śmierci trąca.	
II	
Myszom podWODNE twoje struny brzęczą	WODNE
marmur skalany milionami szczurów	
rozkładu błyszczący zohydzoną tęczą	
i klaszcząc w ściany poczerniałych murów	
hoduje sADy czArnych wINogrADów	WODA
w których rodziły grzechów twoje córki	
w sennych pojękach świat nierzeczywisty	
cały z mgły białej i czarnych osadów	
pół zatopiony pół wzniesiony w górę	
gdzie płyną domy jak puste kanistry	
III	
KryjEsz splętrzone Złomy grAMAAtyki	ZIEMIA
nieobliczone okruchy granitu	
ławice martwych ryb Adryjatyki	
zdarto podkowy rumaków prabytu.	
Tutaj Europa w świata strony cztery	
roZdArtA była I MorzEM włóczona	ZIEMIA
I nIEZMąconE było tylko owo	ZIEMI
lustro zatrute, zwierciadło Wenery,	
które srebrzyste odbija neutrony	
I w któryM ognIEM ZAchód śwIAta kona	ZIEMIA
jak ty skonałaś, grzeszna białogłowo	

⁷⁷ Funkcje wyliczenia w poezji Iwaszkiewicza omówił w świetnej analizie i interpretacji oktychu *Rzeczy* A. Na warecki (*Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza*. W zb.: *Skamander*, t. 9).

IV

Cóż jEsT gRZEch? POmyśl To W nlcOści,	POWIETRZE
czY grzeCHem bYłY morskich stArców Płasy?	PYCHA
czy bucentaurów promieniste ości?	
czy wzdętych zagli rozdarcia i dasy?	
czy wioseł trzaski? czy gitar otrząsy?	
czY grzeCHem bYłY szczęście miłość Piękno	PYCHY
cynamon mirra kadzidło i mięta?	
czY grzeCHem PuCHY PtAków, mAdonn PAsY,	PYCHA
ciała okowy? one z tobą pękną	
aby uwolnić obraz Wniebowziętej	

V

Głos twój pod wodą niby śpiew syreni
 w rozbitych kotłach gra żałobne larum.
 To śpiew umarły. Wszystkie nasze pienia
 zacichną w końcu zdławione ciężarem
 kamiennym czasu. Nieme kontynenty
 wirować poczną w pustce aż zagasną,
 w niebie zatoną blaski równe tobie
 miodem płynące i olejem świętym
 i już nie pojmiesz, gdzie ciemno gdzie jasno
 wszystko się kręci wirem na twym grobie

VI

I wtedy wszyscy co dla prawdy żyli
 słoneczną chmurą wzniosą się nad wodą
 mówiąc: dla szczęścia my się urodzili
 i w krąg wplątali wieczystej urody
 bo co jest piękne to już trwa na wieki
 słońcem karmione rosną ludzkie lata
 i mądra dźwięczy praw wieczystych lekcja
 którą zachwytem wzniesione powieki
 odkryją niby ciemne światła świata
 i powstającą Nieczystą Wenecję. [M47–49]

Ten obszerny 6-częściowy tekst zapisany decymami (z wyjątkiem 11-wersowej części III) realizuje typowe dla tego gatunku cechy, jak: przejrzysta, wyraźnie zarysowana konstrukcja metryczna (kodem metrycznym jest tradycyjny sylabiczny 11-zgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie), rymy dokładne i paroksytoniczne w dominującym układzie *abab cde cde*, wysoki styl retoryczny. Interteksty tego utworu to cykl poświęconych pięknu romantycznych ód Johna Keatsa (Keats stosuje nawet taką samą formę decym z identycznym układem rymów), ale też jego *Endymion*, z którego pochodzi motto: „*A Thing of Beauty is a Joy for ever*”. Jest to cytat otwierający romans poetycki Keatsa i jednocześnie ustalający główne nici tematyczne wiersza Iwaszkiewicza: śmierć, sen śmierci, nieprzespany sen, a przezeń wieczna młodość i trwanie. Według przekazów mitologicznych Endymion obawiając się starości zapadł w wieczny sen pozbawiony marzeń sennych, dzięki czemu jego ciało nie uległo procesowi starzenia się. Odczytanie mitu o Endymionie przez Keatsa zmierza do połączenia dwóch istniejących odrębnie w człowieku elementów: zmysłów i ducha. *Endymion* jest też głęboką refleksją o pięknie, podobnie jak np. słynny wiersz Keatsa *Oda do urny greckiej*, gdzie czytamy: „Piękno to prawda, prawda to piękno”. W obydwu utworach wpisane jest przekonanie o tym, że dotarcie do samej esencji, do istoty rzeczy możliwe jest dzięki kontemplacyjnemu oglądowi

piękna. Uśpiony Endymion miał na zawsze zachować piękno powłoki cielesnej. Cytat z *Endymiona* łączy też w sobie rozproszony po całym dziele Iwaszkiewicza motyw *sérénité*, a więc spokoju ducha, wiecznego szczęścia, rozwinięty w VI części *Ody na zagładę Wenecji* i równie ważny w *Uranii*, otwierającej ostatni tom wierszy poety.

Jednak ten przejrzysty układ wiersza jest niezwykle dynamiczny, co wynika z funkcjonowania łańcuchów głoskowych i ich repartycji w poszczególnych częściach.

Cztery strofy podporządkowane są kolejno (ale też wymiennie, poszczególne bowiem jednostki semantyczne pojawiają się w każdej z tych strof) czterem niszczycielskim żywiołom, co zaznacza się zarówno na poziomie głoskowym, jak i semantycznym. Układy głosek w porządku anagramatycznym wpisują w wersy nazwy poszczególnych żywiołów. Oda staje się tym samym przez presupozycję fragmentem litanii, błaganiem (o przetrwanie: „Zachowaj nas, Panie!”).

Ten sam motyw modlitwy, błagania o przetrwanie, połączony jednak z rezygnacją, powtórzony został w ostatnim wierszu Iwaszkiewicza *Urania*, napisanym w 1980 roku w trakcie pobytu w Saily we Francji, gdzie schorowany poeta został umieszczony u przyjaciół Konstantego Aleksandra Jeleńskiego. Tam też miało miejsce spotkanie, w czasie którego *Urania* została wręczona Jeleńskiemu. Warto w tym miejscu dokonać krótkiej analizy tego wiersza, w którym dominuje przejmujący osobisty ton:

Uranio, sosno, siostró — tak ciebie nazywam
Bo palcem pnia swojego ukazujesz niebo
Wiatr co się w twojej czarnej grzywie zrywa
Zacicha dołem. Siostró, wzywam ciebie

Jak niegdyś wróże w koronach z jemioli
Abyś wytrwała w progu mego domu
I strzegła kwiatu, owocu i pszczoły
I serc co tutaj gasną po kryjomu.

Uranio, muzu dnia ostatecznego
Bogini końca, bogini trwałości
Zniszczeń bogini i wszystkiego złego
Stójże na straży domu i nicości.

Weźmij mnie w swoje grzywy, ty szalona
Wyszarp mi ręce, co już nie wyrosną
Pogrzeb mnie, ratuj, daj swoje korony,
Bym także był Uranią, nicością i sosną. [M 5]

W rozmowie z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim na temat Iwaszkiewicza Jeleński przytacza ten wiersz w całości, po czym stwierdza:

W mojej pamięci Jarosław Iwaszkiewicz zostanie na zawsze związany z tą sosną — Uranią. Myślę, że on także stał na straży domu i nicości⁷⁸.

Z relacji Jeleńskiego, dotyczącej ostatniego pobytu Iwaszkiewicza we Francji, wyłania się portret autora *Wież* — starego człowieka, przygnębionego, zdruzgotanego, chorego, w pełni świadomego konieczności odejścia, człowieka,

⁷⁸ K. A. Jeleński, *Zbiegi okoliczności*. Paryż 1982, s. 151.

„który o wszystkim zwątpił, który w nic nie wierzy, chyba w to, że »nie było nas, był las, nie będzie nas, będzie las«”⁷⁹.

W apostrofie otwierającej wiersz Iwaszkiewicza — „Urania, sosno, siostró” — postawiony zostaje znak równości między trzema różnymi predykatami. Urania jest imieniem muzy astronomii i geometrii, przedstawianej z nieodłącznymi atrybutami: kulą i cyrklem. Urania to również matka Linosa — poety i muzyka zabitego przez zazdrosnego Apollina. Linos był autorem ballad na cześć Dionizosa, wynalazł rytm i melodię, był nauczycielem Orfeusza, co z pewnością nie pozostaje bez znaczenia przy odczytywaniu *Uranii*, wskazuje bowiem na podmiot wiersza. Jest to wreszcie imię jednej z dziewięciu sosen rosnących w Stawisku, nazwanych imionami muz. Urania — według relacji Iwaszkiewicza z *Ogrodów* — „znalazła się na wprost domu, w wytyczonej lipowej alei, i musiała być ścięta”⁸⁰. „Siostra” wiąże się też bezpośrednio z symboliką sosny.

Sosna wprowadza do tego tekstu niezwykle bogatą symbolikę drzewa, wywołującą opalizację czy iryzację znaczenia, tak bardzo istotną przy lekturze. Drzewo łączy w sobie otchłań, powietrze i niebo, zawiera cztery żywioły: ziemia wnika w nie przez korzenie, woda krąży w sokach, liście oddychają powietrzem, a ogień powstaje od pocierania. W dialektyce krzyża łączą się zaś ze sobą Drzewo Życia i Drzewo Śmierci. Drzewo oznacza też ruch poprzez śmierć do życia. Wiąże się z teofanią, jest obrazem kosmosu, punktem centralnym świata, alegorią odradzającej się natury. Według wierzeń pogańskich, siły natury mogą przechodzić z jednej istoty żywej na drugą. Otaczający się gałązkami lub drzewami człowiek pragnie, aby rozkwitające życie natury stało się także jego udziałem i aby oddaliły się od niego złe moce. Sama sosna ma również bardzo bogatą symbolikę, wskazującą na długowieczność, wierność, samotność, żal, smutek, wspomnianą już siostrę, także pacierz⁸¹. Była motywem częstym w literaturze (wystarczy przypomnieć w tym miejscu słynny wiersz Heinego, do którego Iwaszkiewicz powracał wielokrotnie w różnych swoich utworach: „Ze skał północnych korony / Samotna sosna się wzbija”). W polskiej tradycji literackiej pojawia się np. w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego, gdzie szum sosen, nierozzerwalnie związanych z pejzażem rodzimym, ewokuje wspomnienia polskie. Rozdarta sosna w *Ludziach bezdomnych* Stefana Żeromskiego symbolizuje człowieka ciężko doświadczonego przez los, któremu z trudem stawia on opór. W *Wejmucie* Leopolda Staffa widzimy sosnę-siostrę. *Urania* Iwaszkiewicza łączy w sobie kilka przypomnianych i dodaje nowe symbole i znaczenia.

Oto pień-palec antropomorficznej *Uranii* „ukazuje niebo”. Ukazanie stanowi odsłonę, uczynienie czegoś widocznym, jest przedstawieniem. Kojarzy się z gestem rozpostarcia ramion. Łuk korony *Uranii* jest jak łuk sklepienia niebios czy jak rozłożone ręce kapłana i rozłożone ręce Chrystusa ukrzyżowanego (dialektyka krzyża — życie i śmierć). Nie ma więc wątpliwości, że chodzi tu o obrzęd, rytuał. Dalsze ślady: „wroże” i „jemioła”, kierują ku celtyckim obrzędom corocznego ścinania przez druidów złotym sierpem (złoto — słońce,

⁷⁹ *Ibidem*, s. 150.

⁸⁰ J. Iwaszkiewicz, *Sny. — Ogrody. — Sérénité*. Warszawa 1974, s. 72.

⁸¹ Zob. Kopaliński, *op. cit.*, s. 395.

sierp — księżyc) jemioly z drzew dębowych. Ścinanie jagód jemioly (jader), więc kastracja dębu, symbolizowało trzebieenie ojca przez syna. Nasuwa się tu skojarzenie z kastracją Uranosa przez Kronosa kamiennym sierpem, co miało mu zapewnić płodność, a ziemi — urodzaj.

W obrzędzie z *Uranii* chodzi też o mistyczne zjednoczenie z praprzyczyną, pierwotne przejście sił naturalnych, harmonię świata natury i cyklu biologicznego („I strzegła kwiatu, owocu i pszczoły”). To właśnie drzewo symbolizuje doskonałą, zamkniętą konstrukcję świata naturalnego. Najbardziej zachwyca jego „bycie w samym sobie [*être-en-soi*]”. Przyroda zamyka się w granicach, których nigdy nie przekracza, w niej doskonale wyraża się Absolut. Człowiek zaś jest jej całkowitym przeciwieństwem, za wszelką cenę stara się przekroczyć wytyczone mu granice i dlatego natura fascynuje go swoją jednością i zawartością, fascynuje go doskonałość „*pensée végétale*” — „myśli roślinnej”: „A ja widzę sosnę spiętrzoną, / jej ręce, jej gałęzie. / Moja myśl jest roślinna: / *Pensée végétale*” — czytamy w wierszu o incipicie „*Podziwiam zawsze*” (W 2, 399).

Urania jako muza spaja ze sobą dwie nauki, których przedmiotem jest porządkowanie, ujmowanie w harmonię. Geometria porządkuje przestrzeń, astronomia zaś, odkrywając i nazywając, próbuje ogarnąć chaos, wprowadzić do porządku świata pewien ład. Nic dziwnego, że imię jej nadano drzewu, które stanowi obraz doskonałego przeciwieństwa uporządkowania, oznacza i potwierdza istnienie jakiegoś punktu centralnego, a w swej zamkniętej strukturze łączy cztery żywioły natury. To jeszcze jeden powód, dla którego w końcowej strofie wiersza wypowiedziane zostaje pragnienie połączenia się z naturą: „Weźmij mnie w swoje grzywy”, „daj swoje korony”.

W symbolice drzewa łączą się śmierć i życie, te zaś stanowią jeden z kluczowych tematów poezji i prozy Iwaskiewicza. Tytułowa Urania jawi się jako splot sprzeczności opartych na tym właśnie temacie; prześledźmy je: ŻYCIE: „bogini trwałości”, „ratuj”, i ŚMIERĆ: „muza dnia ostatecznego”, „Bogini końca”, „Zniszczeń bogini i wszystkiego złego”, „Pogrzeb mnie”. Jak często zdarza się w dziełach Iwaskiewicza, także i tu człowiek traktowany jest jako „byt-ku-śmierci”. Ten wiersz stanowi więc jakby zamknięcie egzystencjalnego wątku twórczości poety.

Sosna, o czym już była mowa, symbolizuje również modlitwę. W formie i stylistyce *Uranii* z łatwością da się wskazać kilka istotnych cech konstrukcyjnych modlitwy. Tekst otwiera, oczywiście, apostrofa, zwrot do bogini i muzy jednocześnie. Trzecia strofa jest wyliczeniem jej przymiotów, druga i ostatnia zawierają wezwanie-prośbę (wykrzyknienia: „Abyś”, „Stójże”, „Weźmij”, „Wyszarp”, „Pogrzeb”). Łuk korony drzewa, kojarzony wcześniej z kapłańskim rozłożeniem rąk, wskazuje na podmiot — kapłana-koryfeusza modlitwy — a jego głos jest dostoyny, podniosły, o czym decyduje układ rytmiczny wiersza. Rozkład głosek jest następujący: 55% stanowią spółgłoski i 45% samogłoski, 23% głoski bezdźwięczne i 77% dźwięczne. Słowa są krótkie, jakby urywane (najdłuższe słowo wiersza to 5-sylabowe: „ostatecznego”). Długość wersów tylko trzy razy wykracza poza 11-zgłoskowiec (5 + 6), dwa pierwsze i ostatni wers są 13-zgłoskowcami (7 + 6). Układ rymów jest bardzo regularny, są to paroksytoniczne rymy krzyżowe i dokładne (z wyjątkiem strofy pierwszej). Wszystko daje w efekcie przejrzystą, harmonijną całość. Cechę nadrzędną struktury *Uranii* stanowi wertykalny układ przestrzenny, będący *lieu commun* liryki religijnej.

Urania, choć nie posiada atrybutu w postaci wagi, jest „muzą dnia ostatecznego”. Ma ona inne atrybuty: cyrkiel i kulę, pozwalające wytyczyć *limes* początku i końca, opisać granice i zamknąć całość. Głos obrzędowego kapłana-koryfeusza przypomina krzyk Hioba doświadczanego przez Boga, lecz ciągle pozostającego w nadziei zmartwychwstania i przezwyciężenia śmierci. W tej egzystencjalnej perspektywie tracą ważność wszystkie rzeczy i bezwartościowe stają się nawet wspomnienia:

STARY POETA

I nikt nas nie zapyta
o nasze muchy
nasze psy
nasze pogubione książki
chustki do nosa
i okulary [W 2, 568]

W obliczu śmierci rzeczą najważniejszą staje się *sérénité* — przyjęcie ze spokojem ducha przeciwności losu, nawet w chwili zbliżania się ku nicości. „Nicość” ma u Iwaszkiewicza zupełnie inne znaczenie niż np. u Zbigniewa Herberta (*Potwór Pana Cogito*), gdzie łączy się z szarością, bezładem, bezkształtem i przeciętnością, czy też u Aleksandra Wata (*Przed weimarskim autoportretem Dürera, Wiersze somatyczne*), gdzie z kolei powiązana jest z lękiem pograżenia się w niepamięci, odejścia bez śladu, a także z lękiem przed niemożnością pełnego wyrażania. Iwaszkiewicz natomiast pisze:

A kiedy będziemy przed Panem Nicości
już zaraz
nic to nie będzie znaczyło
że byliśmy piękni
że tańczyliśmy na chłopskich weselach
i na królewskich pokojach [W 2, 568]

Dodajmy do tego jeszcze dwa fragmenty z *Sérénité*:

Przecież kiedy nie będziemy istnieć, nie będą nas obchodziły żadne wojny, głody, nie-szczęścia, klęski, bomby atomowe będą rozwalaly nasze groby, ale to nie będzie nic nas obchodzić, będziemy cisi i zbawieni, połączeni z tym, skądśmy wyszli — z nicością.

w tej świadomości, że będziemy spali w niezmienniej nicości, jest obraz zachwycającej *sérénité*⁸².

Nicość, powiązana z *sérénité*, staje się równoznaczna z osiągnięciem wewnętrznego spokoju, stałości, ładu. W tym przekonaniu Iwaszkiewicz jest niezwykle stoicki i stąd właśnie w *Uranii* dominuje przeświadczenie o harmonii, rozumności i boskości natury. Afekt, namietność zostają odrzucone, podkreśla się natomiast głębokie, mądre pojęcie konieczności okrytej tajemnicą. Z drugiej strony, gwałtownie przyspieszony, spazmatyczny rytm wiersza umieszcza go na przeciwległym biegunie, gdzie zaznaczają się rozpacz i lęk (jak u Sorena Kierkegaarda w *Chorobie na śmierć*). I chociaż słowa *Uranii* są jak urywane wykrzyknienia człowieka szukającego ratunku, to jednak ponad nie wyrasta pełna świadomość nieodwołalnego końca.

⁸² Iwaszkiewicz, *Sny*. — *Ogrody*. — *Sérénité*, s. 124, 125.

W kontekście tego właśnie wiersza *Ode na zagładę Wenecji* można odczytać jako narcystyczny zapis własnej śmierci poety, własnego umierania (pierwotny tytuł wiersza, jaki znalazłem w maszynopisie w Stawisku, brzmiał: *Oda na śmierć Wenecji*). Wyimaginowany obraz upadającej i podlegającej rozkładowi Wenecji ma jedynie charakter pretekstowy. Zadeklarowana kontemplacja piękna, odwołanie (poprzez poemat Keatsa) do mitu o Endymionie kieruje interpretację tego wiersza w stronę egotyzmu i egocentryzmu (wstręt do ciała, które musi ulec rozkładowi – wybór Endymiona to wybór niebytu, ale z gwarancją zachowania nienaruszonego piękna powłoki cielesnej). Antropomorficznie przedstawione miasto stanowi figurę „ja”, mimo że ten zaimek osobowy ani nawet żadna forma czasownikowa pierwszej osoby liczby pojedynczej nie pojawiają się w tekście ani razu. Obydwa wiersze są bardzo zbliżone tematycznie – z jednej strony zniszczenie, rozpad (Urania jest też anagramem słowa RUINA, przypomnijmy raz jeszcze, że była to nazwa drzewa, które zostało ścięte), z drugiej wieczne trwanie poprzez zespolenie z naturą i z pięknem. Dodatkowo łączy te dwa utwory motyw *sérénité*.

Jeśli idzie o układy głosek wpisane w *Ode*, to w pierwszej części najważniejsze są dwie serie: *r* (18 razy) i *g* (16 razy). W serii *g* głoska ustawiona jest przeważnie w pozycji inicjalnej i często podkreśla ją dodatkowo akcent główny lub poboczny, np.: **g**igantyczna, **g**warne, **g**argaryzny, **g**ęste, **g**ąszcze, **g**nieźdźdź, **g**niazda, **g**łębie, **g**ałęzisty, a także **z**gąsle, **o**gniska, **g**orąca, **p**ogrążona. W tych wyrazach często powtarzane są takie głoski, jakie występują w słowie „ogień”. Na poziomie składni słowo „ogniska” jest w sposób szczególny podkreślone za pomocą chiasmu („nadzieje **z**gąsle, **z**alane **o**gniska”).

Już w tej części wiersza pojawia się cała seria wyrazów współtworzących pole semantyczne wody: „zalane”, „podwodnych”, „głębie”, „struga”, „wirów”, „fala”. Trzy ostatnie są podkreślone na poziomie składni przez inwersję: „struga materii z krwią zmieszanej błyska”; „sięgając w wirów gałęzisty parów”; „fala podskórna struny śmierci trąca”, ale też przez opozycję głosek półotwartych (*r:r:l*).

Seria *r* występuje w różnym stopniu nasilenia we wszystkich częściach utworu (cz. II – 15 razy, cz. III – 23 razy, cz. IV – 9 razy, cz. V – 11 razy, cz. VI – 12 razy) i często podkreślana jest przez akcenty, np. „pod-**sk**ór-na”, „**stru**-ny”, „**śmier**-ci”, „**trą**-ca”, itd. To właśnie ta seria tworzy efekty różnicujące w całym tekście.

W pierwszej części wiersza serii *r* towarzyszy szereg odbić konsonantycznych, np. „gwarne gargaryzmy”, które przez potrojenie grupy *ar* ulegają połączeniu (konkatenacja brzmieniowa). „Gargaryzm” jest słowem obcego pochodzenia (francuski wyraz „*gargarisme*” oznacza odgłos płukania gardła; „*se gargariser*” oznacza ‘upijać się’). To słowo może nasuwać skojarzenie z Gargantuą. Przymiotnik „gargantuiczny” to w języku polskim: ‘wielki, żarłoczny, rubaszny’, Gargantua zaś w języku francuskim stanowi mimologizm, którego sens i układ brzmieniowy w połączeniu ze słowem „gwarne” i znaczeniem oraz brzmieniem słowa „charyzmów” (grupa *ar*), a także w połączeniu z serią zwarto-szczelinowych i szczelinowych „gęste gąszcze przekleństw” (*s, szcz, sz, s*) tworzą rozbudowany obraz jakiegoś szynku czy tawerny. To właśnie tutaj otwiera się pole semantyczne rozpusty, grzechu, które konsekwentnie rozwija się aż do części IV *Ody* (cz. II: „rodziły grzechów twoje córki”; cz. III: „lustro zatrute,

zwierciadło Wenery” – lustro jako symbol pychy, *superbia*, „grzeszna białogłowo”; cz. IV: „Cóż jest grzech?”).

Również w części I grupa *po* łączy ze sobą w układzie poprzecznym trzy jednostki sensu: „pogrążona – podwodnych – podskórna”. Podobnie dzieje się w części II: „podwodne – poczerniałych – pojękach”. W ten sposób powiązane elementy znaczenia wprowadzają podział przestrzenny: dół/góra, dno/powierzchnia, a więc to, co znajduje się pod powierzchnią, co jest ukryte, chthoniczne i niedostrzegalne, oraz to, co widoczne, dostrzegalne, piękne, ale też powierzchowne.

W tym podziale dostrzec można sprzeczność podstawową: Wenecja jako „kolebka” kultury wysokiej, z licznymi zabytkami architektury, galeriami sztuk pięknych (wzniosłość), z drugiej zaś strony jako miasto podlegające rozkładowi; wyłaniający się z wiersza obraz Wenecji toczony brudem i rozpadem jest niemal odrażający (upadek związany z grzechem – pijaństwo, prostytutka, rozpusta). Porównanie domów, które płyną jak „puste kanistry”, dodatkowo potęguje obraz Wenecji jako ścieku, śmietniska.

Tak charakterystyczny podział i opozycja między dwoma odrębnymi światami stanowi metaforę człowieka targanego sprzecznościami. Z jednej strony, ograniczonego przymusami kultury, socjalności, z drugiej – kierowanego nieświadomymi przymusami naturalnymi. Wenecja jest w tym wierszu przedstawiona antropomorficznie jako kurtyzana („grzeszna białogłowo”).

W całej części I pojawia się znacznie więcej odbić konsonantycznych, np. „gęste gąszcze” (*gęs:gąszcz*), „gnieźdzą gniazda” (*gnie:gnia*) – pleonazmy wzmacniające znaczenie i dające efekt tautologii, „wirów parów” (*ów:ów*), „sięgając gałęzisty” (*ga:ga*), „niepomne głębie zimna” (*mne:em:mna*), „podskórna struny” (*ur:ru*). Odbicia konsonantyczne powodują zjawisko retardacji (polegające w tym wypadku na wydłużonej artykulacji powtarzających się grup głosek) i w konsekwencji wpływają na podniosły ton wypowiedzi podmiotu.

W części II istotną rolę odgrywają: seria tworzona przez głoski zwarto-szczelinowe i szczelinowe (jest ich aż 31), jak również odbicia konsonantyczne linearne: „skalany – ściany” (*an:an*) i odwrócone: „zohydzoną – hoduje” (*oh:ho*). Tak duże nagromadzenie głosek należących do tej samej grupy, połączone dodatkowo z wpisaniem w tę strofę anagramem WODA, tworzy metaforę płynących z szumem wód, która podkreśla zawarte w tekście sensy.

W części III dominującą rolę odgrywa seria *r*, wokół której powstają wielokrotnie odbicia konsonantyczne: „kryjesz – okruchy” (*kr:kr*), „gramatyki – granitu” (*gra:gra*), „martwych – zdarto” (*art:art*), „lustro zatrute – neutrony” (*tro:atrut:utro* – odbicie polisylabiczne), „ryb Adryjatyki” (*ry:ry*), „zwierciadło Wenery – srebrzyste” (*er:er:re*). W kilka wersów w porządku anagramatycznym wpisane jest słowo ZIEMIA, co dodatkowo podkreślone jest na poziomie leksykalnym: „spiętrzone złomy”; „okruchy granitu”, „podkowy rumaków”, „w świata strony cztery”; „włóczona”; „neutrony”; „zachód świata”.

W części IV wokół tej samej serii *r* powstaje kilka odbić konsonantycznych: „morskich – promieniste – rozdarcia” (*or:ro:ro*). Na poziomie składniowym pojawia się tu również cały szereg pytań retorycznych, występujących w każdym

niemal wersji tej części (co w planie intonacyjnym kształtuje długi ciąg antykadencyjny), anafor i wyliczeń, które poszukują przyczyny upadku⁸³. O jaki chodzi grzech? Anagram wpisany w trzy odrębne wersy pokazuje, że o grzech PYCHY (potęga, bogactwo, przepych Wenecji — miasta karnawału, co zaznaczone jest w strofie IV serią rymów opartych na grupie *-ąsy*: „pląsy — dąsy — otrząsy — pąsy”). Pojawiające się w tej strofie „bucentaury” przypominają o jednej z najważniejszych uroczystości weneckich. W Dzień Wniebowstąpienia Pańskiego wenecki doża wypływał na lagunę, aby dokonać symbolicznego aktu zaślubin z morzem (*Spasalizio del Mar*) przez wrzucenie do niego pierścienia. Był to znak bogactwa i potęgi morskiej Wenecji — „narzeczonej Adriatyku”. Jednak ten grzech, który miał się przyczynić do upadku miasta, pozostaje nieznaczący, bo związana z nim cielesność i doczesność będą zatarte i przewyciężone przez duchowość, co podkreślają pierwszy i ostatni wers tej części *Ody*, a także para rymów: „piękno — ciała okowy? one z tobą pękają”. W pierwszym z tych wersów pojawia się ponownie słowo „nicość”, które należałoby odczytywać w takim kontekście, w jakim występuje w późnych utworach poety. To właśnie nicość sprawia, że wszelkie przeszłe i przyszłe wydarzenia stają się nieznaczące i nieważne. Nicość powiązana zostaje z pustką i śmiercią, co konsekwentnie rozwija następna część wiersza.

W części V dominującą serię tworzą głoski nosowe (spółgłoski: 38, samogłoski: 8). Na poziomie leksykalnym pojawia się wiele określeń związanych z głosem i dźwiękiem, zbliżonych do pola semantycznego śmierci: „Głos [...] śpiew syreni”; „gra żałobne larum”; „śpiew umarły”; „pienia”; „zdławione”; „nieme”, które są często połączone z odbiciami konsonantycznymi opartymi na serii *r*: „gra — larum — umarły — ciężarem” (*ra:ar:ar:ar*), a także inne: „poczną — zagasną — zatoną — płynące” (*ną:ną:ną:ną*); „żałobne — zdławione” (*al:la*). W tej części zamknięte zostaje pole semantyczne śmierci i zagłady: „żałobne larum”, „umarły”, „grobie”, także oznaczający śmierć „śpiew syreni”, który odsyła do *Odysei*. Stąd wynika dominacja głosek nosowych, które stają się jakby znakiem śmierci⁸⁴.

Podobnie w części VI ważną rolę odgrywa seria *r*, wokół której powstaje szereg odbić: „prawdy — karmione — mądra — praw” (*ra:ar:ra:ra*), „chmurą — krąg” (*ra:ra*). W tej części utrzymana zostaje opadająca, ale ciągle jeszcze i tu zauważalna, tonacja wypowiedzi, która jest nieco wyciszona w stosunku do narastającej dynamiki trzech pierwszych strof (punkt kulminacyjny stanowi część III). W większości wersów powtarza się szereg spółgłosek wargowo-zębowych szczelinowych, które ułożone są w znamiennej kolejności: „wtedy — wszyscy — prawdy” (*f:f:w*); „wzniosą — wodą” (*w:w*); „mówiąc” (*w'*);

⁸³ Anafora, która często powiązana jest z paralelizmem (również w strofie IV) i która w pierwszej części *Muzyki wieczorem* odgrywała bardzo ważną rolę, kształtuje w wielu utworach styl anaforyczny. Jej funkcje: homofoniczna (oparta na zwielokrotnionych powtórzeniach fonetycznych) oraz retardacyjna, kształtują sferę mnemotechniczną wiersza. Zob. M. Dłuska, *Anafora*. W: *Studia i rozprawy*. T. 2. Kraków 1970.

⁸⁴ Zob. G. Calame-Griaule, *La Nasalité et la mort*. W: *Pour une anthropologie des voix*. Red. N. Revel, D. Rey-Hulman. Centre de Recherche sur L'Oralité. Paris 1993. (Badania antropologiczne głosu prowadzone przez Calame-Griaule wykazały, że w wielu kulturach nadmiar nosowości kojarzony jest ze śmiercią: „Każda wypowiedź przechodząca przez nos bądź posiadająca pewien nadmiar nosowości [...] ustanawia znak zapowiadający śmierć”, s. 32.)

„w krąg – wplątali – wieczyste” ($f : f : w$); „trwa – wieki” ($f : w$); „dźwięczy – praw – wieczystych” ($w' : w : w$); „zachwytem – wzniesione – powieki” ($f : w : w$); „powstającą – Wenecję” ($f : w$). Głoski należące do tej samej grupy wargowo-zębowych układają się przez opozycję od bezdźwięcznych do dźwięcznych. To postępujące „udźwięcznienie” podkreśla serię kolejnych wyrazów: „prawdy”, „wzniosą”, „wieczyste”, „wieki”, „wieczystych”, „wzniesione”, „powieki”, „Wenecję” (W jest też inicjałem Wenecji). Na poziomie semantycznym powstaje tu wertykalny układ przestrzenny, jakby euforyczne wzniesienie ku górze. Cały szereg powtórzeń układów głoskowych podkreśla udźwięcznienie, tworząc w ten sposób metaforę tchnienia, przyplitwu powietrza, lekkości. Oparta na udźwięcznieniu dynamika tej części *Ody* wskazuje na odrodzenie umarłej Wenecji, która odtąd trwać będzie wiecznie mocą piękna (por. motto z Keatsa, którego reprzyza wpisana jest w tę strofę wiersza: „bo co jest piękne, to już trwa na wieki”; u Keatsa: „Rzeczą piękna jest radość na wieki”). Z tego punktu widzenia rym łączący dwa wyrazy, dwie zbliżone jednostki sensu: „wieki – powieki”, nie jest przypadkowy. W ten sposób katastroficzna wizja zagłady miasta zamknięta zostaje idyllicznym obrazem *sérénité*, które to słowo tłumaczył Iwaszkiewicz na polski jako „łagodną pogodę zewnętrzną”, „wewnętrzne rozjaśnienie” czy „uspokojenie”. Natomiast doświadczenie rytmu, wobec zagrożenia, wobec śmierci, daje podmiotowi poczucie spokoju, głównie przez to, że pozwala mu wytworzyć jego własną wizję świata w nie dającym się opanować chaosie.

Opisany powyżej układ serii i łańcuchów głoskowych, występujący zarówno w cyklu późnych oktostychów, jak i w *Odzie na zagładę Wenecji*, nie da się sprowadzić jedynie do ekspresywności czy mimetyzmu, ponieważ tworzy subiektywną semantykę asocjacji, łącząc różne elementy dyskursu. Tak powstaje efekt znaczący, który włącza się do gry znaczenia. Konfiguracja efektu znaczącego określa podmiot jako mowę osobowo-nieosobową. Nie chodzi tu już o aliterację, eufonie, paronomazję czy jakieś inne połączenia formalne. Tworzą się w ten sposób (poprzez figury głoskowe) relacje specyficznie poetyckie (np. odbicia głoskowe typu: „gęste gąszcze przekleństw” – $gę : gą, s : szcz : sz : s$; „niepomne głębie zimna” – $mn : em : mn$; i wiele innych pojawiających się w analizowanych wierszach z tomu *Muzyka wieczorem*), które konstruują motywację dźwięku. Rytm obejmujący prozodię, a także układy syntaktyczne, staje się kontrapunktem regularnego metrum i odsłania swoją własną semantykę. Rozrzucone po całym tekście retardacje (oparte na figurach prozodycznych i stylistycznych) i kontrakcenty (występujące w średniówkach, przeczutniach, między monosylabami i sylabami zawierającymi te same głoski) opóźniają tok metryczny, wydłużają i podkreślają poszczególne jednostki semantyczne. Tradycyjny kod metryczny zostaje tym samym jakby „rozsadzony” od wewnątrz, a praca rytmu na poszczególnych poziomach wypowiedzi wytwarza niepowtarzalną semantykę subiektywną. Wiersz staje się zwielokrotnioną konstrukcją *signifiant*. W ten sposób ukształtowany zostaje podmiot „uogólniony”, by tak rzec, bezpostaciowy. „Ja” staje się mową, jak powiedziano wcześniej, osobowo-nieosobową, a rytm umożliwia nieskończone przechodzenie od „ja” do „ja”. Z tego właśnie wynika pojęcie transsubiektywności, o którym mówi Meschonnic.