

IVAN FÓNAGY

JĘZYK POETYCKI — FORMA I FUNKCJA

Poezja będzie tu rozpatrywana jako jeden z aspektów języka. Nie pierwsza to i zapewne nie ostatnia próba takiego ujęcia.

Redundancja w poezji

Na pierwszy rzut oka uderzająca jest wielość dodatkowych reguł formalnych, które ograniczają poetę przy wyborze poszczególnych wyrażen: złożone zestawy rymów, jednakowa ilość sylab w każdym wersie, regularne rozłożenie krótkich i długich głosek, sylab akcentowanych i nie akcentowanych, aliteracja¹, odgrywająca znaczną rolę zarówno w dawnej poezji germańskiej, jak we współczesnej poezji amerykańskiej:

*Paler be they than daunting death
the sleek slim deer
the tall tense deer...*

(E. E. Cummings, *All in green*)

powtarzanie tych samych samogłosek czy „rymy wewnętrzne”:

*ich liebe alleine
Die kleine, die feine, die reine, die Eine ...*

(Heine, *Die Rose, die Lilie...*)

[Ivan Fónagy (ur. 1920), węgierski językoznawca, zajmujący się głównie problemami fonetyki i języka poetyckiego. Autor kilku książek i wielu rozpraw (zob. Bibliografia na s. 256). Jego studium *O informacji stylistycznej* opublikował „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 4.

Przekład według wyd.: I. Fónagy, *Le Langage poétique: forme et fonction*. „Diogenes” 1965, nr 51, s. 73—113 (z oryginału angielskiego przełożył M.-A. Béra).

Liczne przykłady poetyckie w artykule Fónagya przekazujemy w trzech wersjach: a) dajemy dosłowny przekład filologiczny, mimo że niekiedy istnieją przekłady artystyczne, b) przytaczamy istniejące tłumaczenie, c) w ogóle rezygnujemy w kilku przypadkach z tłumaczenia, gdyż nie jest ono w stanie oddać tych właściwości oryginału, które są przedmiotem analizy.]

¹ Aliteracja w wierszu angielskim polega na powtarzaniu tej samej spółgłoski na początku wyrazów w sylabie akcentowanej; wiąże się ona z rymem, który w wersyfikacji angielskiej wymaga z kolei powtórzenia tej samej końcowej samogłoski akcentowanej, opartej na innej spółgłosce (przypis tłumacza francuskiego).

odwracanie sekwencji dźwiękowych, nazywane także „echem” (48)²:

*Agonise selon peut-être le décor
Des licornes...
Aboli bibelot d'inanité sonore...*

(Mallarmé, *Ses purs ongles*)

kunsztowny kontrapunkt samogłosek jasnych i ciemnych:

*Des cieux spirituels l'inaccessible azur
S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre.*

(Baudelaire, *L'Aube spirituel*)

Robert Frost wylicza w swoim wykładzie o poezji pięta, jakie wiążą poetę. Pierwsza restrykcja wyznacza rytm poematu; z każdym wybranym słowem ciąg następujących po nim słów będzie podlegał coraz większemu ograniczeniu wyboru, tak że w końcu poeta wpada w sieć narzuconych przymusów. Według Romana Jakobsona „strukturę poezji można najbardziej precyzyjnie opisać i zinterpretować w kategoriach ciągów prawdopodobieństw” (28). Według Abernathy'ego poezja powinna, jak się zdaje, być bardziej redundantna niż jakikolwiek inny typ słownego wyrażania (1).

Nawet wiersz wolny podlega bardziej ścisłym regułom niż proza. Porównywano rozkład sylab akcentowanych w utworach pisanych wierszem wolnym przez poetów węgierskich oraz w utworach prozą w tym samym języku i stwierdzono, że rozkład ten jest wyraźnie bardziej regularny w wierszu wolnym niż w komedii prozą, lecz także bardziej regularny niż w poemacie epickim pisany regularnym heksametrem. Entropia systemu — tj. miara stopnia jego nieregularności — ze względu na powracanie rymów parzystych wynosi dla prozy ok. 5,29, podczas gdy dla wiersza wolnego tylko 4,07, a dla heksametrów 4,79 (18); potwierdza to tezę T. S. Eliota, iż „wiersz nie jest nigdy wolny dla kogoś, kto chce pracować starannie” (11, s. 31).

Zaskakujący jest przy tym fakt, iż poeci zdają się lubić swoje prokru-stowe łoże, a wszystkie te ograniczenia swobody pobudzają ich raczej, niż hamują.

Przymus obowiązkowego powtarzania występuje nie tylko na płaszczyźnie fonetyki. W poezji mogą się powtarzać — z odmianami lub bez odmian — słowa, grupy słów, całe zdania lub zwrotki. Nawet pojęciowa zawartość poezji lirycznej lub epickiej ustrukturowana jest przez kunsztowne zestrojenia (zob. 29 i 2).

Użycie motywów powracających jest w poezji czymś równie naturalnym jak w muzyce. Możliwości, jakie prezentuje prozodia, przypominają rozwijanie danego motywu przez różne instrumenty (...), temat poddaje się wszelkim subtelnościom układów kontrapunktowych (11, s. 32).

² [Cyfry w nawiasach odsyłają do odpowiednich pozycji bibliograficznych (zob. Bibliografia na s. 256.)]

Motywy przedstawione w pierwszej stancy *Song of the Men of England* Shelleya zostały rozwinięte w stancy piątej:

*The seed ye sow, another reaps;
The wealth ye find, another keeps;
The robes ye weave, another wears;
The arms ye forge, another bears*

Struktura czterech wersów jest ściśle identyczna:

rzeczownik, który ty [ye] czasownik, inny (go) [another] czasownik

Mamy więc cztery inwarianty w płaszczyźnie strukturalnej i trzy zmienne w płaszczyźnie leksykalnej. Skądinąd owe zmienne są ściśle powiązane między sobą horyzontalnie i wertykalnie. Leitmotywy rozłożone są na osi pionowej, zaś każdy z nich rozwija się wzdłuż osi poziomej:

<i>seed</i>	_____	<i>sow</i>	_____	<i>reap</i>
<i>wealth</i>	_____	<i>find</i>	_____	<i>keep</i>
<i>robes</i>	_____	<i>weave</i>	_____	<i>wear</i>
<i>arms</i>	_____	<i>forge</i>	_____	<i>bear</i>

Szósta strofa to odwrócenie — coś w rodzaju antystrofy, która przeciwstawia się poprzedniej. Porządek słów ulega odwróceniu; czasownik umieszczony jest przed rzeczownikiem, którego dotyczy, a tryb rozkazujący zastępuje czas teraźniejszy trybu oznajmującego:

*Sow seed — but let no tyrant reap;
Find wealth — let no impostor heap;
Weave robes — let not the idle wear;
Forge arms — in your defence to bear.*

Nawet sztuka teatralna czy powieść różnią się od niezorganizowanej rzeczywistości zestrojeniem zdarzeń w założoną opowieść.

Powieść zawsze była dla mnie symfonią, dziełem kontrapunktycznym, tkaniną tematów, w której idee grają rolę motywów muzycznych

— mówił Tomasz Mann w swoim wykładzie na temat *Czarodziejskiej góry* w Princeton³.

Teoria naśladowania: dźwięk i sens

Klasyczna retoryka, wywodząca się z *Poetyki* Arystotelesa, traktowała powtórzenia w poezji jako rodzaj ozdoby, podobnie jak inne „figury retoryczne”. Według innej tradycji — równie dawnej, bo sformułowanej wyraźnie już w pismach Dionizego z Halikarnasu (w I w. p.n.e.) — dźwięki winny sugerować i odzwierciedlać przedmioty, a nie tylko je wskazywać;

³ [T. Mann, *Wstęp do „Czarodziejskiej góry” dla studentów uniwersytetu Princeton*. Przełożyli I. i E. Naganowscy. W: *Eseje*. Warszawa 1964, s. 392.]

winy wyrażać wzruszenia, nie tylko służyć do ich notowania. W języku codziennym uczucia mówiącego podmiotu ujawniają się w szybkości wypowiedzania się, w intonacji, w pauzach i nieoczekiwanym zamknięciu, w zmianach akcentu tonicznego i akcentu zdaniowego, w emfaticznym wydłużaniu niektórych samogłosek lub spółgłosek, albo wreszcie w ekspresywnych zmianach artykulacji powodujących przesunięcie całego układu fonetycznego — np. przesunięcie języka wyżej albo bardziej do przodu, powodujące żywsze zabarwienie gamy samogłosek, wyraża wesołość, podczas gdy gniew będzie się wyrażał w wymawianiu z naciskiem pewnych spółgłosek. Ta zdolność dowolnego modyfikowania artykulacji poszczególnych fonemów zgodnie z potrzebami ekspresyjnymi zupełnie nie występuje w poezji (27).

Jednakże poeta, jeśli osiągnął sprawność w magii słowa, bez trudu nadrabia ten brak, według Dionizego z Halikarnasu, przez zręczne zestawianie wyrazów. Przesunięcie w stronę ostrości drugich i trzecich formantów, nadające samogłosce lżejsze zabarwienie, może być w poezji naśladowane przez analogiczne przesunięcie całego widma stancy lub strofy, tj. przez odpowiednią zmianę rozkładu samogłosek, stanowiącą odchylenie od częstotliwości zwykłej lub przewidywanej.

*Auf grüner Linde sitzt und singt
Die süsse Philomele;
Wie mir das Lied zur Seele dringt,
So dehnt sich wieder die Seele.
(Heine, Die schönen Augen der Frühlingsnacht)*

W tym punkcie zgodni są z Dionizym estetycy, gramatycy i filozofowie wszystkich czasów, należący do środowisk nader odmiennych zarówno z punktu widzenia kulturowego, jak ideologicznego — Dante, Vida, Scalliger, Opitz, Łomonosow, Diderot, *abbé* Batteux i Condillac, Lessing i Fryderyk Schlegel, Jean Paul, Mallarmé, Valéry i wielu, wielu innych.

Jednak możliwe, że wszystkie przypadki przytaczane na poparcie tezy o „naśladowaniu przy pomocy dźwięków” są przypadkowymi zbieżnościami, zaś sama teoria naśladowania to efekt tradycyjnych iluzji. Takie poglądy wyznaje przecież obecnie większość specjalistów lingwistów i duża część specjalistów z dziedziny estetyki.

We Francji Jean Combarieu poświęcił czterystustronicową rozprawę wykazywaniu słabości teorii naśladownictwa (7), zaś Amerykanin Archibald Hill jr. wyraża zdziwienie, że jeszcze dziś w poważnych pracach językoznawczych spotyka się tyle wzmianek — nie mających żadnych podstaw poza czysto subiektywnym wrażeniem — na temat ekspresyjnych wartości dźwięków („Language” 31 (1955), s. 251 n).

Teoria Dionizego z Halikarnasu, od dwóch tysięcy lat przejmowana i rozwijana, kwestionowana i odrzucana, dziś może być bez trudu sprawdzona za pomocą analizy statystycznej.

Metoda statystyczna

Tak na przykład M. Macdermott ustalił na podstawie statystycznej analizy pewnej ilości utworów poetyckich w języku angielskim, iż samogłoski ciemne częściej występują w tych wierszach, które przywołują barwy ciemne, ciemność i tajemnicę, poruszenia niezdarne i ociążałe albo nienawiść i konflikt (34, s. 89—92). Autor niniejszego artykułu, porównując cały cykl węgierskiego poety Sándora Kisfaludyego (1772—1844) *Miłości beznadziejne* z późniejszym o kilka lat cyklem *Miłości szczęśliwe*, stwierdził wzrost ilości samogłosek jasnych z 54,4% do 60%.

Statystyczna analiza poematów lirycznych Petöfiego z okresu od 1847 r. do jego śmierci w 1849 r., w której odróżniono utwory o tonie agresywnym od wierszy łagodnych, ujawnia charakterystyczne odchylenia w niektórych spółgłoskach: w wierszach agresywnych dominują *t*, *k* i *r*, natomiast w wierszach idyllicznych przeważają spółgłoski *l* i *m*. Korelacja między spółgłoskami twardymi *t*, *k*, *r* a manifestacjami agresji nie ogranicza się zresztą do języka węgierskiego, jak wykazują statystyczne badania obejmujące dwa cykle wierszy Rückerta: idylliczny cykl miłosno-wiosenny (*Liebesfrühling*) oraz heroiczny cykl sonetów „zbrojnych” (*Geharnischte Sonette*). Podobnie twarde *t* i *k* przeważają w *Les Châtiments* Wiktora Hugo czy w *Invectives* Verlaine’a, jeśli zestawimy te dwa cykle odpowiednio z *L’Art d’être grand-père* i *La Bonne chanson* (14).

Artykulację napiętą naśladuje w wierszach gniewnych przewaga spółgłosek twardych lub napiętych; artykulacja nienapięta sugerowana jest w wierszach tkliwych za pomocą przewagi spółgłosek mollowych, tak samo w języku francuskim, jak w niemieckim czy węgierskim.

Kiedy dokonuje się przekładu prozy, głównym celem przekładu jest przetłumaczenie za pomocą prostego przeniesienia przekazu z języka oryginału na język przewidziany przez zastąpienie formy *a* z języka-źródła przez formę *b* z języka-celu. Zabieg ten byłby bardzo utrudniony, gdyby tłumacz posługując się językiem, na który tłumaczy, musiał uwzględniać cechy formalne oryginału. Z czymś wręcz odwrotnym mamy do czynienia w wypadku tłumacza poezji. Tłumacz zachowuje tu i transponuje pewne cechy *a*, by odtworzyć je w miarę możliwości w punkcie dojścia — w formie *b*. Srebrzysty dźwięk dzwonek w mroźnym powietrzu nocy z wiersza Edgara Allana Poe odnajduje się w węgierskim, niemieckim i włoskim przekładzie dzięki dominacji dźwięków *i* oraz w ciągu nosówek: *ng*, *nk*, *nt*, *nd*.

*How they tinkle, tinkle
In the icy air of night...*

Halld mind pendül, kondul, csendül...
(Przekład Mihály Babitsa)

*Wie sie klingen, klingen, klingen,
Zwinkernd sich zum Reigen schlingen...*
(Przekład Th. Etzel)

*Come tintinnano, tintinnano, tintinnano
Di una cristallina delizia...*
(Przekład Frederica Olivero)

Fonemy, których nie ma w języku, na który się przekłada, zastępowane są przez dźwięki zbliżone lub połączone w analogiczne szeregi. Np. samogłoski unosowione z *Chanson d'automne* Verlaine'a zastąpione są w przekładzie angielskim i węgierskim przez spółgłoski nosowe (ściślej — przez grupy *ng, nd*):

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone*

*When a sighing begins
In the violins
Of the autumn-song*
(Przekład Arthura Symonsa)

*Ősz húrja zsong
Jajong, busong
A tájon*
(Przekład Árpáda Tótha)

Technika, do jakiej uciekają się tłumacze tego wiersza, zdaje się dowodzić, iż pewne cechy dźwiękowe nie tylko pomagają przekazać zrozumieć, ale same w sobie stanowią pewien przekaz.

Metafory w fonetyce: przekaz fonemiczny

Jak wytłumaczyć fakt, iż pewne fonemy występują częściej w wierszach gniewnych, podczas gdy inne przeważają w wierszach tkliwych? Dlaczego pewnym brzmieniom językowym przypisujemy jakąś wartość: „twardość” lub „łagodność”, „jasność” lub „mroczność”, „wyrafinowanie” lub „pospolitość”, „męskość” lub „kobiecość” itd.?

Są to oczywiście tylko metafory, ale metafory te spotykamy często w pracach z fonetyki i z retoryki. Występują one już u gramatyków grec-

kich i łacińskich. Spotykamy je jeszcze nawet dziś we współczesnych artykułach poświęconych fonetyce lub fonologii. Być może, są to jedynie uświęcone przez tradycję i zwyczaj konwencje. Dlaczego jednak spotykamy identyczne lub podobne metafory w dziełach gramatyków tybetańskich czy japońskich (16). Testy dotyczące użycia metafor fonetycznych, którym poddano dwudziestu pięciu uczniów pewnej węgierskiej szkoły — prawdopodobnie w niewielkim stopniu przesiąkniętych tradycjami gramatycznymi — dały zgodne wyniki. Wszyscy twierdzili, że *i* jest bardziej lekkie, szybkie i cienkie, niż *u*; że dźwięk *r* (zębowe „rolowane” *r* węgierskie) jest męski, a *l* — kobiecy. Dla większości dzieci *i* jest „o wiele miłsze” niż *u* (cf.: *mimi*, *huhu*); *k* i *r* są twardsze niż *l*; *m* i *l* łagodniejsze niż *t* lub *k* itp.

Tym samym testom poddaliśmy około dwudziestu uczniów szkół średnich i około pięćdziesięciu dorosłych; wyniki były analogiczne (16). Doświadczenia, którym poddawano Amerykanów, Niemców, Francuzów, Szwajcarów oraz kilku Chińczyków zdają się wskazywać na uniwersalność tej symboliki dźwięków językowych (Sapir, Newman, Wissemann, Chas-taing).

Składające się na język dźwięki posiadają podwójną realność fizyczną: akustyczną i fizjologiczną. Odnoszące się do nich metafory mogą mieć podstawy artykulacyjne lub akustyczne, mogą też być odpowiednikami obu bodźców, zależnie od tego, czy rozpatruje się rzecz z punktu widzenia fonacji, czy słuchania. Jak oddzielić to, co w tych metaforach pochodzi od bodźców akustycznych, czyli sensorycznych, od tego, co pochodzi od bodźców artykulacyjnych, czyli motorycznych? Istnieją niestety ludzie upośledzeni, od urodzenia pozbawieni jednego ze zmysłów. Umożliwiło nam to przeprowadzenie dalszych doświadczeń z grupą dwadzieścioro dzieci głuchych od urodzenia oraz z grupą dwadzieścioro dzieci ślepych od urodzenia. Porównanie wyników wykazało zaskakującą zbieżność wypowiedzi we wszystkich badanych grupach. Dzieci głuche twierdzą, że dla nich *r* i *k* mają brzmienie bardziej twarde niż *l* i *m*; odgadują, iż *r* ma charakter męski, a *l* kobiecy; odbierają *i* jako bardziej jasne, szybkie i cienkie niż *u* itd. Zgodność odpowiedzi jest przy tym wyraźniejsza u dzieci ślepych niż u dzieci widzących. Wszystko to dowodzi, że wszędzie przeważają s k o j a r z e n i a m o t o r y c z n e.

Kojarzone z samogłoską *i* wrażenie cienkości może być wynikiem podświadomej percepcji kinestetycznej, dotyczącej pozycji języka przy emisji tego dźwięku. Przy wymawianiu dźwięku *i* język podnosi się w kierunku przodu podniebienia, a wyrzucane powietrze musi przechodzić przez kanał ściśnięty i spłaszczony. Dźwięk wydaje się być bardziej jasny i świetlisty, prawdopodobnie ze względu na to, że język kieruje się w górę i w przód. Nawet dzieci niewidome, które światło odbierały bardzo niewyraźnie, jako

coś, co płynie z zewnątrz i z góry, w 95% przypadków odbierały *u* jako ciemniejsze od *i*. Głoska *r* wydaje się mieć charakter męski, ponieważ wymaga większego wysiłku mięśni przy wymawianiu (jeśli idzie o *r* zębowe „rolowane”) niż alweolarne *l* czy wargowe *m*, które nie wymagają takiego wysiłku. Wydaje się też bardziej gwałtowne i kłótlive ze względu na silne wibracje, jakim podlega opierający się prądowi powietrza język. Przy wymawianiu spółgłosek zmięczonych (*c'*, *dz'*, *n'*) powierzchnia styku grzbietu zaokrąglonego języka jest większa niż przy wymawianiu zwartych zębowych lub momentalnych welarnych. Na pół świadoma percepcja tego zetknięcia „zwilżonych” [*mouillées*] powierzchni mogła podyktować wybór metafory *mouillée* dla oznaczenia ukształtowanych w ten sposób spółgłosek palatalnych.

W przeciwieństwie do dzieci normalnych, dzieci głuche odbierają natomiast *i* jako silniejsze od *u*, co wskazuje, iż podstawą ich oceny jest silniejsze napięcie mięśni przy wymawianiu *i*, podczas gdy dzieci normalne kojarzą dźwięk *i* z barwą głosów dziecięcych lub kobiecych oraz z głosami małych zwierząt, zaś dźwięk *u* kojarzą z barwą głosu męskiego oraz z głosami wielkich zwierząt (54, s. 22).

W ramach zwykłego, codziennego użycia języka posługujemy się słowami jak znakami konwencjonalnymi, nie zwracając najmniejszej uwagi na ruchy organów fonacji przy wymawianiu dźwięków *i* lub *r*. Całe działanie głosu zaciera się na rzecz słów, rozpoznawalnych — w płaszczyźnie słuchowej i fonacyjnej — ze względu na swoje cechy dystynktywne. To, co dźwiękowe, nie należy jak to zauważyli de Saussure i Hjelmslev, do języka. W poezji natomiast uniesiony zostaje rąbek zasłony i stajemy się o wiele bardziej wrażliwi na tę głosową gimnastykę, którą francuski poeta i krytyk, André Spire, tak trafnie nazwał „tańcem ust” [*danse buccale*].

Gymnika i prozodia

Owa gimnastyka głosowa staje się jeszcze wyraźniejsza przy rozpatrywaniu prozodii. Przyspieszenie rytmu mówienia może być manifestowane przez zwiększenie częstotliwości samogłosek krótkich i zmniejszenie częstotliwości długich. W zbiorze wierszy żywych (agresywnych lub wesołych) S. Petófięgo procent samogłosek krótkich wzrasta w porównaniu z inną grupą — grupą wierszy spokojnych lub melancholijnych — z 75% do 81,7%. W cyklu *Une Leçon de morale* Paula Eluard — stanowiącym rodzaj pieśni na dwa głosy, w której występuje na przemian ton „*penseroso*” i ton „*allegro*”, przy czym część pierwsza nosi tytuł *Au mal*, druga zaś — *Au bien* — rozkład długości wersów jest wyraźnie w obu częściach odmienny. W części pierwszej, napisanej w tonacji majorowej, optymistycznej, przeważają wersy krótkie, a także zdania krótkie, żywe i wesołe.

W części drugiej, napisanej w tonacji minorowej, pesymistycznej, dominują dziesięciozłogłoskowce i aleksandryny⁴.

Nieregularny oddech, charakterystyczny dla mówienia pod działaniem silnego wzruszenia, w poezji może być oddany przez przesunięcie cezury lub pauzę metryczną, przenoszącą cezurę w stronę początku wersu. W monologu Fedry bohaterka Racine'a wykracza przeciw regułom metryki, łamiąc jednocześnie normy moralne. Spokój Teramenesa natomiast pozostaje niewzruszony w jego opowiadaniu o nieszczęsnym losie Hipolita: jego aleksandryny nieodmiennie podzielone są na hemistychy, a poszczególne połówki wersów składają się najczęściej z dwóch elementów trójsylabowych. W roli Fedry natomiast ilość wierszy ocenianych według klasycznego kanonu jako nieregularne — tj. wierszy z przesuniętą cezurą — dochodzi do niezwyklej i wyjątkowej u Racine'a liczby 9,3% (13). Elizje lub opuszczanie pewnych dźwięków, a nawet sylab pod wpływem silnej emocji nieśmiało wprowadzane są do współczesnej poezji i prowadzą do ortografii fonetycznych, których przykładem może być fragment Cummingsa:

and bettyandisbel come dancing
(= *Betty and Isabel, dans Just-spring...*)

W poezji klasycznej lapsus emotywny przedstawiany jest przez elizję, pod postacią *synerezy* lub *aferezy*:

Schöne unde schöne unde schöne allir schönist
ist si, min vrouwe.
(Heinrich de Morungen, *Leitliche blicke*)

Elizja i afereza są o wiele częstsze u Horacego w poematach satyrycznych niż w *Listach* — według N. Nilssona odpowiednio: 42,8% i 19,5% (42). Akcent toniczny wewnątrz wyrazu często ulega przesunięciu pod wpływem emocji (por. fr. *impertinence* w porównaniu z *pertinence*) i dwie, a nawet większa ilość sylab sąsiadujących może mieć akcent równej ważności. Zjawisko to można sztucznie odtworzyć w prozodii w postaci konfliktu między strukturą lingwistyczną a strukturą metryczną — np. na pierwszą sylabę wersu pada akcent prozodyczny (*ictus*), a na następną — językowy akcent toniczny. Hegel chyba pierwszy uwydatnił (23, s. 299) dialektyczną jedność, współzależność metrum i rytmu. Później inni badacze zwracali uwagę na równoległość przeciwstawienia metrum i rytmu z jednej strony, z przeciwstawieniem języka [*langue*] i mówienia [*parole*]

⁴ Rozkład ilości sylab w wierszu zależnie od częstotliwości w *Une Leçon de morale* Paula Eluarda (*Au mal* i *Au bien*) obejmujący ogółem 1225 wersów:

Ilość sylab	2	3	4	6	7	8	9	10	12	14	16
<i>Au mal</i> (w %)	0,46	—	1,62	13,77	0,81	19,03	0,81	9,31	53,03	0,81	0,40
<i>Au bien</i> (w %)	0,63	0,21	0,42	6,65	8,16	38,08	—	5,83	40,37	0,63	—

z drugiej (zob. 20 i 53). Rozbieżności między akcentem semantycznym a akcentem prozodycznym skodyfikowano w prozodii pod mianem *d y s t r y b u c j i* [*distribution*] lub z m i e n n o ś c i [*flottement*] akcentu (10). Idealna synchronizacja akcentu i metrum w *Mignon* Goethego jest odzwierciedleniem spokoju śródziemnomorskiego krajobrazu i harmonii natury, podczas gdy arytmia podkreśla niepokój człowieka i pragnienie ucieczki:

*Kennst du das Land? wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?*

Dahin! Dahin!

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Znasz-li ten kraj, gdzie cytryna dojrzeła,
Pomarańcz blask majowe złoci drzewa?
Gdzie wieńcem bluszcz ruiny dawne stroi,
Gdzie buja laur i cyprys cicho stoi?
Znasz-li ten kraj?

Ach tam, o moja miła

Tam był mi raj, pokiś ty ze mną była

[Przekład A. Mickiewiczaj]

Cummings natomiast charakteryzuje namiętność swoich kochanków *anyone* (ktokolwiek) i *noon* (południe), którzy żyją i umierają w doskonałej harmonii z naturą, za pomocą zupełnie regularnego czterowiersza jambicznego — jedynej grupy regularnych wierszy w tym poemacie, którego metryka jest poza tym swobodna (36, s. 43). Poezja to „tkanina spełnionych lub zawiedzionych oczekiwań i zaskoczeń” (46, s. 137), a piękno wiersza według Willema de Groot (8) zależy bardziej od występujących w nim nieregularności niż regularności.

Mniej oczywiste może, ale tym bardziej znaczące są prozodyczne efekty uzyskane dzięki przerzutni. Kończenie wersu razem z frazą lub elementem semantycznym bądź też — przeciwnie — przeciwstawianie i krzyżowanie jednostek metrycznych i semantycznych uważano przez długi czas jedynie za kwestię konwencji prozodycznych. Ale analiza statystyczna także w tym wypadku może okazać się instruktywna.

W twórczości jednego z najbardziej uczulonych na rytm poetów, Henryka Heinego, nagle złamanie konstrukcji zdania spotykamy w poematach pisanych w młodości (tj. między 1817 a 1821 r.) jedynie w 3,5% strof. Natomiast wśród wierszy stworzonych przez poetę w ciągu trzech ostatnich lat życia na temat swojego „śmiertelnego łoża” (*Matratzengrab*) znajdujemy 24,2% przełamanych wersów (13). Nie jest to już głos błądzącego po drogach niemieckich młodzieńca, lecz głos „człowieka żywcem pogrze-

banego i płaczącego wśród nocy, głos umarłego, który spoczywa w grobie” — jak zwierza się w rozmowie o tych wierszach jednemu z przyjaciół (*Gespräche mit Heine*. Wyd. H. H. Houben. Frankfurt am Main 1926, s. 897):

*Ein Wetterstrahl, beleuchtend plötzlich ≠
Des Abgrunds Nacht, war mir dein Brief;
Er zeigte blendend hell, wie tief ≠
Mein Unglück ist, wie tief entsetzlich...*

Promieniem światła, oświetlającym nagle ≠ otchłań nocy, był mi twój list; / pokazał on z oślepiającą jasnością, jak głęboka ≠ jest moja niedola, jak strasznie głęboka...

Węgierski poeta Lőrinc Szabó stracił ukochaną po dwudziestu sześciu latach wiernej miłości, ta miłość i nieodwracalne rozłączenie opowiedziane są w cyklu wierszy, będących jednym z najpiękniejszych i najbardziej szczyrych ludzkich dokumentów dotyczących miłości i śmierci. Cały cykl utrzymany jest w nastroju pogodnym, co przeciwstawia go w uderzający sposób cyklom z okresu „burzy i naporu” poety. W młodzieńczym dziele *Arcydziela szatana [A sátán műremekei]* (zawierającym znany cykl: *Niech mi dadzą truciznę, rewolwer...*) rozbitych jest 63,4% wersów, podczas gdy w tomie *Dwudziesty szósty rok (A Huszonhatodik év)*, zawierającym wiersze poświęcone wspomnieniom, jest ich jedynie 29,4%. Bliższa analiza pozwala stwierdzić, że pośród stu dwudziestu sonetów tego cyklu, ułożonych w porządku chronologicznym, najwyższą częstotliwość wersów rozbitych spotykamy w dziesięciu pierwszych utworach, napisanych wkrótce po śmierci ukochanej, oraz że obniża się ona w miarę upływu czasu. Krzywą częstotliwości opadającej przerywają w regularnych odstępach nagle skoki, uwydatniające okresy wzburzenia i niepokoju (18). Rozkład częstotliwości wierszy rozbitych i przerzutni zdaje się odpowiadać nawet drobniejszym zmianom nastroju poety.

Nieregularności w prozodycznym profilu wiersza mają dla poezji w zasadzie tę samą wartość znaczącą, co pauzy i milczenia wywołane przez wzruszenie w potocznej wypowiedzi. Są to oznaki intensywnego podniecenia, gniewu lub głębokiego przygnębienia. W niektórych wierszach Verlaine’a przełamanie wersu (dochodzące niekiedy do rozdzielenia słowa na dwie części na końcu wersu — proceder znów często stosowany we współczesnej poezji francuskiej) podkreślają dramatyczne przedłużanie milczenia, z a p a r c i e t c h u przez wzruszenie:

*Autre que toi que je vais sac- ≠
cager de si belle manière...*

(Verlaine, *Et puisque ta photographie*)

[Inną niż ty, którą złu-≠-pię tak pięknym sposobem...]

Uzyskane w ten sposób zawieszenie zdania w zakończeniu wersu może wzmóc napięcie i obudzić zainteresowanie czytelnika:

*There will be the cough before the silence, then ≠
Expectation...*

(W. S. Merwin, *Dictum: for a masque of deluge*)

Będzie kasznięcie przed milczeniem, a potem ≠ oczekiwanie...

Może ono również wysunąć na pierwszy plan ostatnie słowo pierwszego wersu albo przeciwnie — pierwsze słowo wersu drugiego:

*... till one greater Man ≠
Restore us, and regain the blissful seat...*

(Milton, *Paradise Lost*)

... aż jakiś większy Człowiek ≠ odnowi nas i dotrze z powrotem do szczęśliwej siedziby...

*... I would give ≠
All that I am to be as thou art!*

(Shelley, *Adonais*)

... dałbym ≠ wszystko, czym jestem, żeby być tym, czym ty jesteś!

Zdradza to pragnienie wyminięcia lub uniknięcia jakiejś myśli krępującej lub bolesnej:

*... sagen kann ≠
Nimmer ich's; doch dass ich dies ≠
Grässliche hier mit Augen schau',
Solches gewiss ja, weiss ich.*

(Goethe, *Faust II*, akt II)

... nie mogę powiedzieć ≠ tego nigdy; chociaż tę ≠ okropność widzę tu na własne oczy / — tego jestem pewny, to wiem.

*Veult et ordonne que j'endure ≠
La mort, et que plus je ne dure...*

(Villon, *Lais*, V)

[Chce i rozkazuje, abym przetrzymał ≠ śmierć i abym przestał już trwać...]

Pauza, podobnie jak każda inna cecha prozodyczna, jest w mowie potocznej ekspresyjna — ale wyłącznie ekspresyjna. Odwołuję się tu do znanego modelu mowy, zaproponowanego przez Karla Bühlera. Zgodnie z tym modelem mowa ma trzy zasadnicze funkcje: ekspresyjną, impresyjną i przedstawieniową. W mowie potocznej jedynie słowa mogą według Bühlera pełnić funkcję przedstawiania przedmiotów. W poezji natomiast funkcję przedstawiającą mogą uzyskać pauzy i wszystkie inne czynniki prozodyczne.

Idzie tu o prawdziwe utożsamienie. Poeta jest Brutusem, który wbił ją sztylet w pierś Cezara.

*Wir schlafen ganz wie Brutus schlief
Doch jener erwachte und bohrte tief
In Caesar's Brust das kalte Messer.*
(Heine, *Zur Beruhigung*)

Śpimy jak Brutus, lecz w tym rzecz,
Że on się zbudził i wbił miecz
W pierś Cezarową, prosto w serce!
[*Nie bójcie się!* Przekład T. Polanowskiego]

Kiedy czytamy te wiersze, nasz głos drży także, odtwarzając zwarcia krtani, charakterystyczne dla wszelkiego gwałtownego wysiłku mięśniowego, i tak dalece uczestniczymy w zabójstwie, że doznajemy nieledwie wrażenia oporu, jaki stawia nożowi ciało.

Co więcej: poeta utożsamia zarazem wiersze, w których opisuje świat zewnętrzny, z owym światem zewnętrznym, traktując słowa jak cegielki, z których wznosi swoją konstrukcję. Tworząc w ten sposób model świata, obrazuje on dystans w przestrzeni czy w czasie przez oddzielanie słów, które zazwyczaj są w zdaniu powiązane:

*... quand, sur l'or glauque de lointaines ≠
verdures dédiant leurs vignes à des fontaines...*
(Mallarmé, *L'Après-Midi d'un Faune*)

[... kiedy na zielonkawym złocie dali ≠ zieleń podająca swoje winne pnąca źródłom...]

*... To stand ≠
Remote and call it merciful?*
(W. Stevens, *The Man with the blue guitar*, VII)

Trzymać się ≠ w oddaleniu i nazywać to miłosierdziem?

*Five years have past; five summers with the length ≠
Of five long winters!...*
(Wordsworth, *Tintern Abbey*)
Pięć lat minęło, pięć wiosen i przeciąg ≠
Pięciu zim długich!...
[*Opactwo w Tintern*. Przekład S. Kryńskiego]

Typograficzny układ wersów jeden nad drugim może ewokować taki sam układ piętrowy w świecie zewnętrznym albo też ruch wstępujący lub zstępujący:

*That with no middle flight intends to soar ≠
Above the Aonian mount.*
(Milton, *Paradise Lost*)

Że nie przeciętnym lotem zamierza wzbić się ≠ ponad góry Aonii...

*And let their liquid siftings fall ≠
To stain the stiff dishonoured shroud*⁵.
(T. S. Eliot, *Sweeney among the nightingales*)

Rozerwanie konstrukcji zdania w zakończeniu wersu — Niemcy nazywają przerzutnię *Zeilenbruch* — może stać się pewnego rodzaju magicznym zabiegiem, a w pewnych wypadkach prefiguracją przełamania, aktu destrukcji:

*Another in her willful grief would break ≠
Her bow and winged reeds...*⁶
(Shelley, *Adonais*)

Francuski termin *enjambement* sugeruje przewycięzenie przeszkody, przeskok z wiersza do wiersza poprzez rów:

*vil kleine grase mügge
wâ wilt du hüpfen hin ≠
ab dem neste?*
(Nithard, *Ir fröut iuch*)

O mała szarańczo / gdzie chcesz wyskoczyć ≠ z gniazdka?

*Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson...*
(Verlaine, *Colombine*)

[Pierrot, który jednym skokiem / pchły / przeskakuje zarośla...]

W poemacie Waltera von der Vogelweide (*Podmuchy wiosny*) wyczuwa się piłkę przeskakującą z wiersza do wiersza:

⁵ Paralela między sceną orgii u gangsterów z Buenos Aires a powrotem Agamemnona oraz zamordowaniem go przez Egistę, a być może także reminiscencje legendy o Filomele. W innej wersji mamy *droppings* [od *to drop* — kapać] w miejsce *siftings* [od *to sift* — spadać].

*The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart,
And sang within the bloody wood
When Agamemnon cried aloud,
And let their liquid droppings fall
To stain the stiff dishonoured shroud.*

Co można przetłumaczyć mniej więcej tak:

„Słowiki śpiewają w pobliżu / klasztoru Najświętszego Serca, / jak śpiewały pośród zakrwawionego lasu, / gdy Agamemnon głośno krzyczał, / i pozwalały odchodzą k a p a ć / i kalać sztywny, bezczeszczone całun”.

⁶ Chodzi o rozpacz Aniołów — jego marzeń, skrzydlatych posłańców jego myśli, które płaczą nad zwłokami Keatsa: „Inna w upartej swojej zgrzyzocie chce strzaskać ≠ swój łuk i skrzydlate strzały...”

*Saehe ich die megde an der strâze den bal
werfen, sô kaeme uns der voegele schal.*

Gdybym zobaczył dziewczęta na ulicy piłkę / rzucające, doszedłby mnie śpiew ptaków.

Ponieważ zdanie biegnie od jednego do drugiego wersu, osiągając kompletność, przerzutnie sugerują też ruch, który zamyka się w sobie:

*... The sixth age shifts ≠
Into the lean and slippered pantaloon...
(Shakespeare, As You Like It)*

... Wiek szósty przemienia ≠ (go) w chudego i zramolałego Pantalona...

*What fond and wayward thought will slide ≠
Into a lover's head! ⁷
(Wordsworth, Lucy)*

Jaka natrętna i obłędna myśl wśliźnie się ≠ do głowy kochanka.

*Such as Columbia saw arise when she ≠
Spring forth a Pallas, arm'd and undefieled? ⁸
(Lord Byron, Childe Harold's Pilgrimage)*

Może też przerzutnia zarysowywać jakieś otwieranie, ruch z wnętrza na zewnątrz:

*In the soothing thoughts that spring ≠
Out of human suffering...
(Wordsworth, Ode. Intimations of Immortality).*

W kojących myślach, które wyłaniają się ≠ z ludzkiego cierpienia.

⁷ Nb. chodzi tu o przecucie śmierci, której ofiarą pada Lucy.

⁸ Pieśń IV, XCVI:

*Can Tyrants but by tyrants conquer'd be
And Freedom find no champion and no child
Such as Columbia saw arise when she ≠
Spring forth a Pallas, arm'd and undefiled?*

[Czyż tylko tyran tyrana przełamie?
Wolność czyż znajdzie bojowniki swoje,
Na wzór Kolumbii, co ściągnęła ramię,
Czysta jak Pallas choć odziana w zbroję?

(Przekład J. Kasprowicza)

Tu dla zrozumienia intencji autora te wersy także w przekładzie dosłownym:

„Dlaczego Tyranię zwycięża tylko inna tyrania, / a Wolność nie znajduje szermierza ani syna, / jaki powstał w Kolumbii, gdy ≠ wyskoczyła jak Pallada, zbrojna i nieskalana?”]

Czwarta część *Wędrówek Childe Harolda*, napisana w r. 1818 — osiem lat po napisaniu trzech pierwszych — zawiera otwarte wyznanie wiary poety opowiadającego się po stronie rewolucyjnej Grecji oraz wyraz uznania dla Bolívara, którego walka o wyzwolenie Kolumbii (1811—1823) skupiała na sobie żywą uwagę europejskich liberałów.

*She rose like an autumnal Night, that springs ≠
Out of the East...*

(Shelley, *Adonais*)

Wyłoniła się jak jesienna Noc, która wynurza się ≠ ze Wschodu.

Słowa, które oznaczają przedmioty ukryte, mogą być rozmyślnie opuszczone w pierwszym wersie, by pojawić się dopiero po pauzie i przeczuciu:

*Stay gentle Night, and with thy darkness cover ≠
The kisses of her lover.*

(John Fletcher, *Bridal Song, the Maid's Tragedy*)

Zostań, przyjazna Nocy i swym mrokiem okryj ≠ pocałunki jej kochanka.

*Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man.*

(T. S. Eliot, *The Waste Land*, I)

Co zabroniono mi oglądać. Nie znajduję ≠ Wisielca.

Zdanie, które zdaje się gubić pod koniec pierwszego wersu, wyłania się z powrotem na początku drugiego:

*Leaves the room and reappears ≠
Outside the window...*

(T. S. Eliot, *Sweeney among the nightingales*)

Opuszcza pokój i znów pojawia się ≠ za oknem...

*... till one greater Man ≠
Restore us, and regain the blissful seat...*

(Milton, *Paradise Lost*, pieśń I)

... aż jakiś większy Człowiek ≠ odnowi nas i dotrze z powrotem do szczęsnej siedziby...

Gestykulacja prozodyczna nie rozróżnia, jak się wydaje, znaczenia abstrakcyjnego od konkretnego. Relacje abstrakcyjne, idealne, wyrażane są za pomocą tych samych gestów co relacje fizyczne:

*Impitoyable sort, dont la rigueur sépare ≠
Ma gloire d'avec mes désirs!*

(Corneille, *Le Cid*, a. V, sc. 2)

[Nieubłagany losie, którego surowość dzieli ≠ mą sławę od mych pragnień!]

*The homely beauty of the good old cause
Is gone...*

(Wordsworth, *Sonet*, pisany w Londynie we wrześniu 1808 r.)

Swojskie piękno dobrych starych spraw ≠ odeszło...

*There hangs by unseen film, an orb'd drop ≠
Of light, and that is love...*

(Keats, *Endymion*, 1, 805)

Tam, zawieszona na niewidocznej nici, kulista kropla ≠ światła, i to jest miłość...

*Till from that summer's trance we wake, to find ≠
Despair before us, vanity behind.*

(S. Santayana, *As in the midst of battle there...*)

Aż z odrętwienia letniego budzimy się, by znaleźć ≠ beznadziejność przed nami, próżność za nami.

*Somewhere I have never travelled, gladly beyond ≠
any experience, your eyes have their silence...*

(E. E. Cummings, *Somewher I have never travelled*)

Gdzieś, gdzie nigdy nie byłem, radośnie poza ≠ jakimkolwiek doświadczeniem, twoje oczy mają swoją ciszę...

Podobnie jak poeci, którzy przekładali *Chanson d'automne* Verlaine'a, starali się przenieść ekspresyjne cechy dźwiękowe francuskiego wiersza na odpowiednie formy w swoich językach, tłumacze angielscy, węgierscy [i polscy] *Torsu Apolla* Rilkego rygorystycznie przestrzegali nieregularności prozodycznych — zachowywali rozbić wersów, sugerujące uszkodzenia posągu:

*sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt ≠
sich hält und glänzt, Sonnst konnte nich der Bug ≠
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen ≠
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen ≠
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.*

*his torso like the branching street lamp's glowing
wherein his gaze, only turned down, can shed ≠
light still. Or else the breast's insurgency ≠
could not be dazzling you, or you discerning ≠
in that slight twist of loins a smile returning ≠
to where was centred his virility.*

(Przekład J. B. Fleishmana)

[tors jego jak kandelabr błyszczy dalej,
w którym wzrok jego, tylko zatrzymany, ≠
trwa i lśni. Gdyżby cię inaczej nie olśniła ≠
wypukłość piersi i w cichym obrocie ≠
łędźwi nie mógłby otrzeć się w przelocie ≠
uśmiech o środek, gdzie jest płodna siła.

(Przekład M. Jastruna)]

Podobnie jak w przekładzie angielskim, w przekładzie węgierskim mamy siedem przerzutni, które odpowiadają dokładnie siedmiu załamaniom w konstrukcji niemieckiego oryginału wiersza.

Poezja i kontrapunkt

Fonemy pełnią w poezji rolę podwójną. Z jednej strony są to elementy znaczące, które na mocy arbitralnej konwencji łączą znak z rzeczywistością wewnątrz słów i zdania; z drugiej strony jednak są one powiązane z doświadczeniem bezpośrednio dzięki symptomatycznym i symbolicznym powiązaniom między zjawiskami fonetycznymi i zjawiskami pozajęzykowymi.

Przekazy pojęciowe przesyłane za pośrednictwem dźwięków są nieuchronnie różne od przedpojęciowych przekazów zawartych w uszeregowaniu samych dźwięków oraz w rytmice. Zdarza się, że słowa i dźwięki przenoszą przekazy odmienne, że brzmienie i rytm stają się kontrapunktowym przeciwstawieniem słów. W wierszu Swinburne'a czujemy bryzę, choć nie ma wzmianki o bryzie:

*The full streams feed on flower of rushes,
Ripe grasses trammel a travelling foot,
The faint fresh flame of the young year flushes
From leaf to flower and flower to fruit;
And fruit and leaf are as gold as fire,
And the oat ist heard above the lyre...*

Słyszemy bowiem wiatr w powtarzanych spirantach *s, f, sh, th*.

Dünnyög, motyog a cipő...

Jak w dosłownym przekładzie odtworzyć to skrzypienie skóry obuwia na deszczu? A taki jest przecież sens tego fragmentu poematu Attili Józsefa: *Esik* (pada). A sens ten staje się jasny właśnie dzięki spółgłoskom palatalnym miękkim i zmiękczonej [mouillées] *ny/n ty/t*, które obrazują w tekście oryginalnym odgłos plaskania podeszew w błocie.

*C'est une laide de Boucher
Sans poudre dans sa chevelure
Follement blonde*

(Verlaine, *À la princesse Roukine*)

[To brzydka kobieta Bouchera / bez pudru we włosach / do szaleństwa jasnowłosa.]

Węgierski tłumacz tego wiersza wyraził to, co sugeruje u Verlaine'a przerzutnia (i metafora), pisząc: „jej potargane (<sic>) włosy nie znały nigdy pudru”.

„Same słowa nigdy nie są zdolne wyrazić sensu. Wyraża go również, dzięki intuicji, rytm” — pisze węgierski poeta Dezső Kosztolányi w przedmowie do prozodycznego opracowania *Wanderer's Nachtlied* Goethego. Najbardziej charakterystycznym rysem muzycznym tego arcydzieła jest nagła zmiana rytmu w szóstym wersie. Spokojną kadencję trochejów i spondejów przerywa nagle wprowadzenie szybkich daktyłów:

*Ueber allen Gipfel
Ist Ruh...
Die Vöglein schweigen in Walde...*

Zmiany tej nie można, zdawałoby się, niczym motywować. Kosztolányi dopatruje się tu nagłego wtargnięcia pogańskiej radości życia. Według innych badaczy ożywienie rytmu może sugerować drzenie wiatru w gałęziach. Być może oba wyjaśnienia są prawdziwe. Tak czy owak, przekaz przenoszony przez słowa oraz przekaz sugerowany przez stronę dźwiękową pobudzają wyobraźnię do wysiłku zrozumienia tego widocznego przeciwstawienia.

Zakłócenia prozodyczne mogą nawet zdradzać pewne uczucia nieświadome. W jednym z wierszy cyklu *La Bonne chanson* Verlaine wielkoduznie wybaczca swojej żonie wszelkie zniewagi. Brzmieniowa strona wiersza zaprzecza jednak skrusze poety:

*Arrière aussi les poings crispés et la colère.
(Verlaine, Puisque l'aube grandit)*

[Precz także zaciśnięte pięści i gniew.]

Wahania uczuciowe przejawiają się także na płaszczyźnie rytmu w innym wierszu, pisany w przyływie czułości, którą odzwierciedla kołyszący wiersz jambiczny:

*C'est une tou- // te jeune femme
Et son enfant // déjà tout grand
Dans une barque // où nul ne rame...*

[To całkiem młoda kobieta / i jej dziecko, już całkiem duże, / w barce, w której nikt nie wiosłuje.]

Dostrzegamy tu młodą żonę poety (który — nie bez powodów zresztą — zażądał rozwodu po roku małżeństwa) oraz syna, którego nigdy nie widział. W wierszu podąża poeta za łodzią czułym, ojcowskim wzrokiem. Nagle muzyczna kadencja zostaje przerwana. Nie spełnione zostaje nasze oczekiwanie rytmu jambicznego:

Un jeune gar- // çon, une femme...

Prozodia wymagałaby postawienia akcentu na pierwszej sylabie słowa *garçon*, ale akcent metryczny klóci się tu z akcentem semantycznym, który

pada na drugą jego sylabę. Łódź, która kołysała się łagodnie, osiada na mieliznie. Co się stało z żoną i dzieckiem? Cezura, która wypada w środku słowa *garçon*, każe się domyślać, jak się zdaje, zakończenia tragicznego.

Inwersja — gestykulacja syntaktyczna

Ciągle jeszcze rozpowszechnione jest głęboko zakorzenione w tradycji klasycznej retoryki przekonanie, iż odchylenia od reguł gramatycznych w sferze konstrukcji zdania należy interpretować jako rozmyślne wykorzystywanie — albo nadużywanie — pewnych licencji poetyckich, podyktowane troską o zachowanie różnicy między językiem poetyckim a językiem prozy; przytaczam tu pogląd wyrażony przez Babette Deutsch w jej godnej skądinąd uwagi rozprawie *Poetry Handbook* (10, s. 108). Otóż są to, jak wiemy, przeciwnie — zakłócenia pozorne, będące efektem przegrupowania składników regularnej struktury gramatycznej zgodnie z nowym porządkiem. Nieregularności podlegają podwójnym regułom:

Blanche, Vénus émerge...

(Verlaine, *L'Heure du Berger*)

[Biała, Wenus wynurza się...]

Cytując tę sekwencję mamy początkowo skłonność do odtworzenia porządku gramatycznego: *la blanche Vénus émerge* [Wenus biała wynurza się], który prezentuje w pewnym sensie przekaz pierwotny. Następnie, porównując porządek gramatyczny (teoretyczny) z porządkiem poetyckim (rzeczywistym), dostrzegamy wtórny przekaz: *Blanche!* to wykrzyknik, nakładający się na przekaz pierwotny i stanowiący jego dopełnienie. Modyfikacja porządku gramatycznego, będąca odpowiednikiem sposobu, w jaki podmiot reaguje na pewne bodźce (na początku — postrzeżenie olśniewającego światła, a później — identyfikację źródła światła), nosi w terminologii Reitza miano *impressywnej* (lub impresjonistycznej). Nieco odmiennie uporządkowanie, odzwierciedlające z kolei poruszenia emocjonalne, nazwane jest ekspresywnym (lub ekspresjonistycznym).

*Doch ein Sturmwind (o er kommt! entflieh du,
Eh'er daherrauscht)
Grausam, indem du nun an hellsten glänzt,
Dich hinstürzen!*

(Klopstock, *Ode an die tote Clarissa*)

Jednak wichur (o nadchodzi! uciekaj, / zanim spadnie) / okrutnie, właśnie gdy najjaśniej błyszczysz, / rzuca się na ciebie.

Normalna struktura gramatyczna: *Entfliehe, eh' der Sturmwind daherrauscht dich hinstürzen, indem du am hellsten glänzt!* [Uciekaj, za-

nim wicher nadejdzie, by spaść na ciebie, kiedy ty najjaśniej błyszczysz!] — rozbita jest przez grozę nadchodzącej śmierci.

Tego samego typu rozmyślnie zakłócenia pełnią niekiedy rolę przedstawienia, malowniczej ewokacji, jak np. zakłócenia porządku słów w wierszu Cummingsa, ewokujące uschnięte liście:

*leaf of ghosts some
few creep there
here or on
unearth*

(Cummings, *Nonsun mob*)

liść widm niewielu / wpełza tam / tu lub na / niezemskie

— odtworzone jest to w studium krytycznym Barry'ego A. Marksa w sposób następujący: *Some few ghosts of leaf creep there, here or on unearth.* [Niewiele, kilka widm liścia pełza tam, tu lub na niezemskie.]

Rozłożenie „cegiełek” w tej konstrukcji słownej może być zarazem zdeterminowane przez pewien plan muzyczny i korespondować z alternacją: napięcie—odprężenie. Ewokacja zachodzącej gwiazdy w poemacie Shelleya *Waning Moon* tworzy interesującą paralelę z ewokacją Gwiazdy Wieczornej u Verlaine'a:

*And like a dying lady, lean and pale,
Who totters forth, wrapped in a gauzy veil,
Out of her chamber, led by the insane
And feeble wandering of her fading brain,
The moon arose up in the murky East,
A white and shapeless mass⁹.*

(Shelley, *Posthumous fragments*, 1828)

I niczym umierająca królowa, chuda i blada, / która zatacza się w przód, spowita w welon z gazy, / ze swego pokoju wyprowadzona przez obłąkane / i słabe błądzenie gasnącego umysłu, / księżyc wyłania się z mrocznego Wschodu, / biała bezkształtna masa.

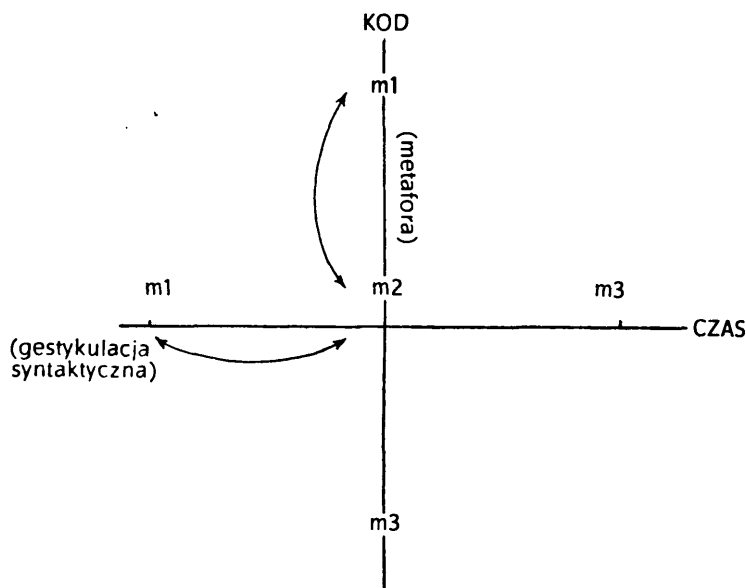
Identyfikację gwiazdy poprzedza seria skojarzeń budzonych przez wschód księżyca. Napięcie — fizjologiczne i semantyczne — wzrasta aż do punktu kulminacyjnego, zbiegającego się z końcem pierwszego okresu (czyli z końcem piątego wersu), i podkreśla zwolnienie upadku.

Substytucja: transfer gramatyczny

Nawet bogaty i zróżnicowany zasób struktur poetyckich można sprowadzić do dwóch podstawowych zabiegów: 1° modyfikacji porządku gramatycznego lub przestawienia elementów składowych zdania na osi czasu

⁹ Aluzja do Lady Makbet?

(albo osi syntagmatycznej); 2^o substytucji albo zastępowania jakiejś kategorii gramatycznej przewidywanej przez inną (nieprzewidzianą) kategorię — np. zastąpienie liczby pojedynczej przez mnogą, czasu przeszłego przez czas teraźniejszy, czasownika przez rzeczownik — czyli przedstawienie elementów na osi paradygmatycznej.



Zastąpienie jakiejś kategorii gramatycznej inną kategorią (metafora gramatyczna) to jeden z ulubionych zabiegów Cummingsa:

*Blow king to beggar, and queen to seem,
(blow friend to fiend; blow space to time)
(What if a much of a witch of a wind)*

Nieregularną konstrukcję: *blow king to beggar* można sprowadzić do dwóch zdań: a) *the wind may blow* (optatywne) oraz b) *the wind may transform the king into a beggar* (wynikowe) — „niech wieje wiatr” i „niech zmieni on króla w żebraka”. W drugiej połowie wersu: *and queen to seem*, mamy do czynienia — w drugim członie — z zastąpieniem rzeczownika przez czasownik. Według Barry’ego A. Marksa jest to zabieg wzmacniający przeciwstawienie dwóch pojęć, równoległe do przeciwstawienia „króla” i „żebraka”. Można by dodać, że zabieg ten pozbawia nadto pojęcie „królowej” wszelkiej substancjalności, odmawiając mu nawet kategorii rzeczownika czy też imienia [*nom*]. Królowa przestała istnieć — wydaje się jedynie.

W jednym z najbardziej znanych wierszy Cummingsa protagonista to zaimek osobowy nieokreślony: „*Anyone, who lived in a pretty how town*”

[ktokolwiek, kto mieszkał w pięknym jak(imkolwiek) mieście] i komu nigdy nie udało się zdobyć imienia — podobnie jak jego ukochanej, którą reprezentuje przysłówek *noon*¹⁰. Przyjmował on świat za taki, jakim jest, zadowolając się tym, co mu było dane (36, s. 40).

*He sang his didn't he danced his did*¹¹.

Ciągle według Marksa, *anyone* [ktokolwiek] — w przeciwieństwie do *everyone* [każdego], tj. wszystkich tych, którzy *did their dance*, czyli tych, którzy tańczyli bez nadziei i bez radości, tak jak trzeba i dlatego, że tak trzeba — doznaje przyjemności nawet przy spełnianiu swoich obowiązków (36, s. 40 n.).

Zdań tego rodzaju niepodobna utworzyć nawet na podstawie reguł najdoskonalszej choćby gramatyki (33). Gdyby można było utworzyć je według reguł, nie wystąpiłyby w nich transfer gramatyczny, a przeto nie przenosiłyby przekazu wtórnego, jaki się w nich zawiera.

Zjawisko transferu kategorii gramatycznych nie jest ograniczone do współczesnej tylko poezji. Uderzający przykład (transferu na osi czasu) znajdujemy w jednym z pierwszych zabytków literatury w języku francuskim — w *Pieśni o Rolandzie*:

Mult larges terres de vos avrai conquises...

[dosł.: Wiele rozległych ziem waszych zdobędę]

Futur antérieur (*j'aurai conquises* [zdobędę]) wydaje się tu być zarówno niewłaściwy, jak nieusprawiedliwiony: są to ostatnie słowa umierającego Rolanda, po którym nie można spodziewać się dalszych podbojów ziem pogańskich. *Futur antérieur* musi być zatem interpretowany jako *passé indéfini*, zaś błąd w użyciu czasów, a właściwie transfer, należy interpretować jako przeniesienie na pierwszą osobę zdania: „Zdobyl on wiele ziem na niewiernych” — które to zdanie będą śpiewać przyszli poeci.

Poszukiwanie doświadczenia pierwotnego

Podstawowa sprzeczność, którą odnajdujemy zawsze w mowie [*language*], polega — jak pokazał Hegel — na tym, iż mowa, która stworzona jest do wyrażania doświadczenia indywidualnego, może wyrazić tylko to,

¹⁰ Wraz z całym szeregiem możliwych powiązań wtórnych: *anyone* przypomina *everyman*, zaś *pretty how* łączy się z *anyone*, by dać *anyhow* — nie wiadomo jakie miasto, miasto anonimowe. Nieokreślony zaimek osobowy *one* występuje w szeregu: *someone, every one, no one* albo *none*, zaś *noon* jest w przybliżeniu zaprzeczeniem *no one* (przypis tłumacza francuskiego).

¹¹ Co można rozumieć następująco: kiedy nic nie robił, śpiewał, a wszystko, co robił, robił tańcząc (przypis tłumacza francuskiego).

co uniwersalne (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, 1833, XIV, 2). Metafory leksykalne i gramatyczne świadczą o podejmowanym przez poetę wysiłku przewyciężenia tej podstawowej przeszkody.

W poezji zaczyna się ten proces od czegoś w rodzaju nagłej, rozmyślnej amnezji. Poeta odrzuca wyrażenie właściwe, które istniało przed jego własnym doświadczeniem i które podsuwa mu tradycja, a które właśnie dlatego jest subiektywnie najbardziej niewłaściwe. Podstawia za nie natomiast wyrażenie obiektywnie nieodpowiednie. Rilke na przykład tak pisze o proroku:

... *Eisenstücke, Steine,*
die er schmelzen muss wie ein Vulkan
um sie in dem Ausbruch seines Mundes
auszuwerfen, welcher flucht und flucht.
 (R. M. Rilke, *Ein Prophet*)

... kawałki żelaza, kamienie, / które stopić musi jak wulkan, / by je w wybuchu swoich ust / wyrzucać — które klną i klną.

Nawet od proroka nie będziemy oczekiwać topienia w ustach żelaza i kamienia. Oczywiście jest, że deklaracja poety jest przeciw-prawdą [*contre-vérité*]. Filozofowie muzułmańscy uważali wszelką przenośnię za kłamstwo i nie godzili się na metaforyczną interpretację słów Koranu, jako że Koran nie może kłamać.

Ale kłamstwo albo zdanie zawierające przeciw-prawdę jest samowystarczalne, podczas gdy przekaz zawarty w metaforze wykracza daleko poza terminy wypowiedzenia. Dostrzeżenie sprzeczności między zwykłym czy też pierwotnym sensem słów przenoszących metaforę a kontekstem, który wyklucza ów sens konwencjonalny, budzi u czytelnika szereg skojarzeń myślowych, stanowiących odpowiednik wyobrażeń wywołanych w umyśle poety przez jakieś wydarzenie — w tym wypadku np. przez zjawisko, które zostanie następnie nazwane „słowem”, a które streszcza się w metaforze „kawałki żelaza i kamienia”. Zwyczajny termin, dostosowany do pojęcia, które jest zredukowanym szkieletem wszystkich uprzednich doświadczeń, zostaje odrzucony przez poetę, który staje w obliczu pierwotnej, nieokielzanej rzeczywistości — nie skalanej jeszcze ręką człowieka, a oglądanej przez niego świeżym okiem. Przypomina się doświadczenie Heleny Keller, od drugiego roku życia pozbawionej wzroku i słuchu. Nauczyła się ona — czy też nauczyła z powrotem — mówić dopiero parę lat później i dała jakże wzruszające świadectwo bolesnej emocji wywołanej przez odkrycie, iż istnieje zaklęcie [*charme*] wystarczająco potężne, by uporządkować chaos, by opanować świat i ustanowić porozumienie z innymi ludźmi. Powtarzając doświadczenie Heleny Keller z każdym słowem, Rilke widzi słowa jako kawały żelaza lub kamienia albo

jako czarne ptaki zataczające koła wokół jego głowy (*Sibylle*), albo jako mur (*Oft fühlt sich in scheuen Schauern*).

Identyczną niemal metaforę znajdujemy u Dylana Thomasa, również uwięzionego w wieży słów: „*Shut too, in a tower of words*”, Dla Apollinaire'a:

Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoiles.
(*Fiançailles*)

[Wszystkie słowa, które miałem do powiedzenia, zmieniły się w gwiazdy.
(*Zaręczyny*. Przekład J. Kotta)]

Według węgierskiego poety Attili Józsefa „krew mu się ścina w ustach” (*A vasszinü égbold — Niebo koloru żelaza*); według innego — Dezső Kosztolányiego — słowa zmieniają się „w drzewo pełne sęków” (*Énék Virág Benedekről — Pieśń dla Benedeka Virága*). W każdym przypadku konieczne jest odtworzenie słowa na podstawie intensywnego doświadczenia osobistego, obleczenie w żywe ciało szkieletu „rzeczy w sobie” (*Ding für sich*), aby nadać jej konkretną rzeczywistość „rzeczy dla mnie” (*Ding für mich*).

Czytelnik zawdzięcza poecie wyszukane i niepokojące doznanie bytu, jakie miał nasz praprzodek Adam, kiedy pośród pierwszych mieszkańców ziemi odkrywał „tajemne powiązania istniejące między rzeczami, zanim to odkrycie mogło zostać sformułowane w pojęciu” — jak pisał Béla Balázs, autor libretta do opery Béli Bartóka *Zamek Sinobrodego*. Ta idea centralna wyrażona jest w poemacie Dylana Thomasa: „*When logics die, the secret of the soil grows through the eye, and blood jumps in the sun*” (kiedy ginie logika (tj. kiedy dochodzimy do wyzwolenia się ze słów i pojęć) sekret źrenic przesywa oko i krew tryska w słońce) (*Light breaks where no sun shines*).

Metafora i gestykulacja fonetyczna świadczą o istnieniu pewnej warstwy, której nie manifestują arbitralne znaki, nie powiązane bezpośrednio z doświadczeniem indywidualnym, głęboką warstwą, w której pojawia się inna forma słownej komunikacji. Poeta, trubadur — wytwórca tropów (*tropator*) — wraca na chwilę do stadium wcześniejszego od mowy przez cofnięcie się do dzieciństwa (*infans* — ktoś nie mówiący).

Pierwsze doświadczenia wczesnego dzieciństwa odzwierciedlają się w metaforach bliskich Victorowi Hugo. Dach jest w jego świecie kapełuszem, rzeka — węzem, a statek zmienia się w rybkę (zob. 26). Dominuje widzenie dziecka, nie znającego perspektywy. W metaforach Heyma brzeg „leci na spotkanie” siedzącego na statku pasażera (*Die Dampfer auf der Havel*). Otoczeni jesteśmy przez gigantyczne sylwetki (*Printemps, Savonarola*). „Gałęzie krzewów strzyżonych drapią cienką szybę nieba” w wierszu Attili Józsefa (*Téli éjszaka — Zimowa noc*). Cofanie się do dzieciń-

stwa jest jeszcze wyraźniejsze w doświadczeniach słownych Mallarmégo. W znanym, wielokrotnie dyskutowanym sonecie *Surgi de la croupe et du bond* dostrzegamy pokój w Tournon oczami dziesięcio- lub jedenastomiesięcznego dziecka. Nic też dziwnego, że w tych warunkach zacierają się kontury przedmiotów i mebli, a także granice między rzeczywistością a światem wyobraźni. Nie sposób rozstrzygnąć — dyskutowano nad tym i ciągle się jeszcze dyskutuje — czy przed oczyma mamy pustą wazę czy też nie zapalony świecznik; czy „nieznana szyjka” [„*le col ignoré*”] nasuwa nam ideę Sylfa, czy też Sylf jest po prostu namalowany na suficie. Czy też może nic zgoła nie ma — itd.¹² (zob. 5, 37, 38).

Przekazywanie myśli i uczuć nieświadomych

Metafora jest skutecznym środkiem wyrażania podświadomych marzeń i przeczuć — tego, co Varendock (55) nazywa „*das vorbewusste phantasierende Denken*” („myśleniem profetycznym i wyobraźniowym”). Przy tworzeniu metafory uwaga odwrócona jest od przedmiotu i na dłuższy czy krótszy czas zorientowana introspekcyjnie. Im dłuższe jest to odwrócenie, tym trudniej odnaleźć drogę — i tym bardziej niejasna zdaje się być metafora. Skojarzenia obrazów biegają zgodnie z tendencją regresywną i nie mogą uniknąć przyciągania ze strony nieświadomości (19, X, s. 291; 24, s. 94). W tym stanie rzeczy pewne ogniwa wymykają się analizie myśli świadomej, a wytwór wyrażony — samo wyrażenie metaforyczne — tym bardziej jest ekspresywny, im bardziej wieloznaczny. Tak np. słowo *süss* [słodki], które poeta Trakl łączy z najrozmaitszymi przedmiotami, zachowuje ciągle swoje piękno, choć jego użycie nigdy nie jest w pełni usprawiedliwione na poziomie świadomej Myśli. „*O süsser Helios!*” [O słodki

12

*Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.*

*Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même Chimère,
Moi, Sylphe de ce froid plafond!*

*Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,*

*Naïf baiser des plus funèbres
A rien expirer en annonçant
Une rose dans les ténèbres.*

Heliosie!] (*Der Spaziergang*) — woła poeta, przypominając sobie swój „raj utracony”:

*Wenn uns dürstet,
Trinken wir die weissen Wasser des Teichs,
Die Süsse unserer traurigen Kindheit.*
(Trakl, *Abendlied*)

Kiedy jesteśmy spragnieni, / pijemy białą wodę stawu, / słodycz naszego smutnego dzieciństwa.

Epitet ten powraca — przywołany innymi drogami — przy okazji starszej piosenki piastunki, na widok matki karmiącej piersią dziecko. Poeta ewokuje chleb moczony w winie, zawdzięczamy słodycz ciężkim trudom:

*Und Brot und Wein sind süss von harten Mühn.
Nach Früchten tastet silbern deine Hand.
Die tote Rahel geht durchs Ackerland...*

I chleb i wino są słodkie po ciężkim trudzie. / Po owoce sięga srebro twojej dłoni. / Umarła Rachel idzie przez zoraną ziemię..

Przykłady te wystarczają, jak sądzę, do wykazania doniosłości ustnej *cathexis* w poezji. Przytoczyłem parę tylko wierszy dla pokazania, jak można w ten sposób komunikować myśli podświadome, nie odsłaniając ich w pełni, lecz uchylając tylko rąbek zasłony.

Pozorna przejrzystość — demotywacja i rewaluacja

Przekazy wtórne, przenoszone za pomocą gestykulacji fonetycznej i syntaktycznej albo za pośrednictwem transferu leksykalnego lub gramatycznego, trudniej zamknąć w jakiejś definicji niż przekazy pierwotne, a częściowo związane są one z nieświadomością.

Przedmiot ukryty wyobrażamy sobie zazwyczaj jako zakopany głęboko w ziemi, jakby zagubiony w głębinach ziemi albo serca — jeśli chodzi o uczucie. Zaskakująca jest przeto paralela:

$$\frac{\text{Forma}}{\text{Treść [Contenu]}} \approx \frac{\text{Nieświadome}}{\text{Świadome}}$$

Trudno wyobrazić sobie coś ukrytego na powierzchni; przekaz ukryty, który byłby sam powierzchnią. Klucz do tej zagadki kryje się, jak sądzę, w samej naturze znaków językowych. Znaki językowe postrzegane są jako znaki jedynie przez odniesienie do innych przedmiotów. Znaczący to tyle, że znak może funkcjonować, może istnieć jako znak tylko wtedy, kiedy nie ma własnego istnienia. Uwaga nasza odwraca się od znaku jako faktu

artykulacyjnego, by zająć się wyłącznie fonemem, z fonemu zaś przenosi się na morfem, z morfemu na zdanie, a ze zdania na kontekst, na sytuację, z którą zdanie jest związane i którą implikuje. Mimetyzm wokalny ukryty jest i zdeformowany przez fonem (rozumiany jako zbiór znaków charakterystycznych); nierzadko znaczenie morfemu nie wykracza poza próg krytyczny świadomego myślenia. Np. w wyrażeniach: *Bad nehmen, take a bath, prendre un bain* [wziąć kąpiel] właściwe znaczenie słów: *nehmen, take* czy *prendre* nie jest odbierane osobno — zupełnie, jak gdyby nie było żadnego związku między sensem tych czasowników w cytowanych wyrażeniach a sensem tych samych czasowników w takich wyrażeniach jak: *Er nimmt ein Stück Brot, He takes a piece of bread, Il prend un morceau de pain* [On bierze kawałek chleba]. Morfem *-bruch* (złamanie) jest dostrzegany wyraźnie w *Knochenbruch* (złamanie — kości), natomiast zupełnie zneutralizowany jest w *Ehebruch* — cudzołóstwo — „złamanie kontraktu”). Kalambury świadczą o tym, że pierwotny sens morfemów zachował się na poziomie myśli podświadomej. Tak np. w anegdocie przytoczonej przez Freuda (19, VI, s. 5—96) wydobyty zostaje sens pierwotny *nehmen* w *Bad nehmen*: na pytanie: *Hast du ein Bad genommen?* (Czy wzięłeś kąpiel?), Żyd odpowiada: *Warum, fehlt eins?* (A co, czy jakiejś brakuje?). Gdyby sens podstawowy słowa *nehmen* nie był zachowany na poziomie myśli podświadomej, odpowiedź nie miałaby sensu. Gdyby ów sens pierwotny był w pełni obecny na poziomie świadomości wyraźnej, typowa anegdota żydowska straciłaby całą pikanterię, przestałaby być zabawna. Analiza snów jeszcze wyraźniej wydobywa sens ukryty — lub sens, który stał się sensem ukrytym przez osłabienie sensu pierwotnego. Pewnemu niemieckiemu lekarzowi śniło się, że leczy u jednej ze swych pacjentek liczne złamania. Działo się to w czasie, gdy był on mocno poruszony perspektywą zerwania pewnego związku. Według analizy Freuda (19, II—III, s. 413), złamanie kości (*Knochenbruch*) należy interpretować jako aluzję do cudzołóstwa (*Ehebruch*).

W życiu powszednim mało uwagi poświęcamy utajonym metaforom występującym w zwrotach potocznych. Rozpatrzmy parę przykładów z węgierskiego podręcznika fonetyki: *lándzsát tör* — dosłownie: „złamać lancę”, tj. dochodzić swoich praw; *kardoskodott* — dosł. „wydobył miecz”, tj. bronił swojej opinii; *éles a harc* — dosł. „bitwa jest w pełni” — dyskusja się rozszalała; *vallatora fógta* — dosł. „wymęczył go” — przebadał go (à propos dźwięków szczelinowych). Tekst mieni się aluzjami do wszelkiego rodzaju broni klasycznej i współczesnej, użytej jako przykłady, przy czym żaden z kolegów znakomitego lingwisty nie pomyślał o sformalizowaniu sobie tego — nawet ci spośród nich, którzy chętnie zarzuciliby mu wojowniczość.

Gesty mimiki ekspresyjnej mogą przy użyciu formalnym utracić czę-

ściowo lub całkowicie swoje znaczenie pierwotne. Nawet pocałunek można w ten sposób zneutralizować. Wystarczy pomyśleć o pocałunku w rękę, stosowanym w niektórych środowiskach i niektórych krajach jako gest grzecznościowy wobec kobiety.

Innym przykładem może być przygoda Lisa (z *Roman de Renart*), który pewnego razu ledwie uszedł swoim prześladowcom. Myśliwi przeszukują na próżno cały zamek od góry do dołu, nie mogąc znaleźć Lisa — Messire Renart. Wreszcie spożywają kolację i opuszczają zamek, nie dostrzegając Lisa, który przez cały czas wisiał na haku w sali jadalnej, widoczny dla oczu każdego, kto chciałby widzieć.

Demotywacja ta, czyli formalizacja języka, jest procesem stale notowanym w ewolucji języków. Z punktu widzenia psychologii można rozpatrywać ją jako mechanizm samoobrony: umysł zrzuca z siebie odpowiedzialność za pewne myśli lub uczucia. Ale w poezji mechanizm ten zdaje się funkcjonować w mniejszym stopniu niż gdziekolwiek indziej. Kiedy czytamy wiersz, świadomość nasza budzona jest przez pewne przekazy podświadome, przesyłane za pośrednictwem słów i wyrażań.

Nawet postaci uwikłane w akcję poematu dramatycznego zdają się reagować na sens pierwotny i dosłowny pewnych metafor.

*Ach, kann ich nie
Ein Stündchen ruhig dir am Büsen hangen
Und Brust an Brust und Seel' in Seele drängen*

Zebym z tobą godzinkę spędzić mógł o miła,
Pierś do piersi przycisnąć, duszą spojrzeć w duszę

— woła Faust do Małgorzaty. W powszednim języku *dir am Büsen hangen* miałyby sens „być przy tobie”, zaś *Seel'in Seele drängen* — razem z niezaprzeczną aluzją seksualną, przeniesioną tu na płaszczyznę duchową — wyrażałoby jedynie doznawane przez Fausta pragnienie, by móc spokojnie, bez zakłóceń porozmawiać z dziewczyną. Ale Małgorzata odpowiada jak ktoś, kto uchwycił przekaz ukryty:

*Ach, wenn ich nur alleine schlief!
Ich liess dir gern heut Nacht den Riegel offen*

Ach, gdybym tylko sama spała!
W noc bym zasuwę ci poodsuwała

[Przekład E. Zegadłowicza]

Przekaz stylu poety

Rozpatrywaliśmy dotychczas przerzutnię u Heinego, Rilkego i w poematach Lőrincza Szabó jako pewną formę gestykulacji prozodycznej. Można by nam zarzucić, że przerzutnie występują często w ostatnich utworach

Heinego i w całej niemal twórczości poetyckiej Rilkego. Przesadą byłoby przeto interpretowanie każdego wiersza przełamanego przez przerzutnię jako gestu znaczącego zawierającego jakiś szczególny, jednostkowy przekaz. Albo też wnioskowanie, że przerzutnie w poezji Rilkego pełnią funkcję wyłącznie fizjognomiczną, tj. że są składnikiem charakterystycznego dla niego właśnie stylu.

Można jednak to rozumowanie odwrócić. Wysoka częstotliwość wersów rozbitych w ostatnich wierszach Heinego może wszak być manifestacją załamane go głosu umierającego poety, co bynajmniej nie wyklucza możliwości osobnej interpretacji każdego przypadku występowania przerzutni. Poszczególne gesty prozodyczne nie tracą całkowicie wartości tylko dlatego, że często się powtarzają; można natomiast z powodzeniem przyjąć, że jakiś przekaz stały nakłada się na ogół poszczególnych przekazów właśnie ze względu na ich częste powtarzanie.

Wyjaśnia to fakt, iż rozpatrujemy indywidualny styl poety jako rodzaj przekazu stałego [*permanent*]. Jeśli porównamy dystrybucję fonemów oraz innych cech swoistych prozodii w poematach Lőrincza Szabó — jednego z najbardziej dynamicznych i agresywnych poetów węgierskich — z dystrybucją częstotliwości u Gyuli Juhásza — jednego z najbardziej łagodnych i pasywnych węgierskich liryków — musimy stwierdzić, że spółgłoski twarde, samogłoski krótkie i załamania rytmu są o wiele częstsze u Lőrincza Szabó. Odwołuję się tu do wyników statystycznej analizy języka węgierskiego, przeprowadzonej przy użyciu elektronicznej maszyny liczącej w ośrodku cybernetycznym Węgierskiej Akademii Nauk (18). Wysoki procent przerzutni trzeba było zinterpretować jako wyraz wyraźnej agresywności ze względu na wyraźną przewagę słów zawierających spółgłoski twarde, a kojarzących się z ideą gwałtu — np. *rossz* (zły), *vad* (dziki), *harc* (walka), *gyülöl* (nienawidzi), *gyülölet* (nienawiść), *halál* (śmierć), *fél* (boi się).

Doniosłe i odkrywczе badania statystyczne nad twórczością symbolistów francuskich przeprowadził Pierre Guiraud (21, 22). Weźmy jeden tylko przykład — Stéphane Mallarmé.

Słowa-klucze tego poety to, jak się okazuje: *azur, baiser, or, pur, rêve, rose, nu, vierge, fuir, blanc, froid, aile, ou, triste, ciel, soleil, ombre, cheveux, jadis, soeur* [lazur, pocałunek, złoto, czysty, marzenie, różowy, nagi, dziewiczy, uciekać, biały, zimny, skrzydło, lub, smutny, niebo, słońce, cień, włosy, niegdyś, siostra]. Skłonny byłbym sądzić, że tę listę słów-kluczy można rozpatrywać jako tekst fragmentaryczny, pozbawiony jakiegokolwiek logiki gramatycznej, podobnie jak sny, ale też stanowiący wyrwane i rozproszone strzępy przekazu płynącego z głębin podświadomości poety. Owe słowa-klucze zdają się być u Mallarmégo związane z podstawowym kompleksem poety, który w wieku lat pięciu stracił matkę i od tego czasu

cofał się w świat wewnętrzny snu [*rêve*], w którym niebo [*ciel*] i anioł stróż [*ange gardien*] z białymi skrzydłami [*aux blanches ailes*] grają role pierwszoplanowe. Nie przestał pogrążyć się w ten świat-ucieczkę, kiedy dziesięć lat później stracił jedyną istotę ludzką, która była mu naprawdę bliska i którą namiętnie kochał, a która go również opuściła (*fuir* [uciekać] — Marię, swoją siostrę [*soeur*], o złoty ch włosach [*cheveux d'or*], która również znikła w świecie cieni [*ombres*]; wciela się ona [*se réincarner*] w chłodną i czystą dziewicę [*vierge froide et pure*], która wylania się naga [*nue*], tańcząc z różą [*rose*] w ręce, z pokrytego śniegiem grobu (*blanc* [biały], *froid* [zimny]). (Mondor, *Études sur la jeunesse de Mallarmé*, 1944).

Jeśli interpretacja ta zbliża się choćby nieznacznie do prawdy, owa lista słów-kluczy ułożonych w porządku częstotliwości byłaby dla nas wyznaniem, którego zupełnie nie ma w nader bezosobistej poezji lirycznej Mallarmégo.

Polifonia w stylu poetyckim

Naszym punktem wyjścia było przekonanie, iż język poezji charakteryzują pewne reguły, narzucające tekstowi redundancję, która dodaje się do redundancji języka mówionego czy języka prozy, pojmowanej jako przeciwstawienie poezji. Dochodzimy natomiast do wniosków na pozór nader odmiennych. Materiał dźwiękowy mowy działa na dwa różne sposoby: pośrednio — za pośrednictwem arbitralnego kodu językowego, oraz bezpośrednio — za pośrednictwem kodu, który można określić jako „naturalny”, a który dochodzi do czegoś w rodzaju pieśni wieloczęściowej. Metafory leksykalne i gramatyczne to morfemy dynamiczne, które wiążą całe serie odpowiadających sobie nawzajem przekazów. Metafora Endre Adyego (1877—1919) „*agyonnyargalt akarattal*” („z wolą wygnaną w śmierć”) zawiera w sobie całą potencjalną strofę. Metafora Vörösmartyego (1800—1855) „*az ember fáj a földnek*” („człowiek zrobił krzywdę ziemi”) skupia w sobie całą mitologię. Wszystkie te różnorodne przekazy dopełniane są przez przekazy stałe, które wyrażają osobowość głęboką poety, odzwierciedlają postawy i poglądy danej grupy społecznej (to co niektórzy nazywają *d u c h e m c z a s u*), albo też przenoszą swoisty przekaz wybranego przez poetę rodzaju literackiego.

Za linearnym charakterem mowy [*discours*], podkreślanym przez Lessinga w *Laokoonie*, a później przez de Saussure'a, kryje się bogata polifonia, harmonijny koncert rozmaitych przekazów. Analogicznie złożona fala dźwiękowa jest wypadkową szeregu składowych — pojedynczych linii sinusoidalnych.

Kiedy wkraczamy w dziedzinę poezji, uderza nas gęstość semantyczna

mowy [*langage*]: mimo narzuconych powtórzeń, symetrii, paralelizmów i wszelkich innych form redundancji, z jakimi się spotykamy, utwory poetyckie okazują się wyjątkowo bogate w i n f o r m a c j ę — nawet w sensie technicznym tego terminu.

Przed piętnastu laty spędzaliśmy często czas w gronie przyjaciół na pasjonującej zabawie. Braliśmy artykuł wstępny z niedzielnej gazety i każdy z uczestników po kolei musiał odgadnąć temat artykułu, analizowanego dźwięk po dźwięku. Pod koniec doświadczenia można było dokładnie określić procent błędów i odpowiedzi trafnych. Zabawa ta nie doprowadziła nas wprawdzie do powtórnego odkrycia teorii informacji, ale pozwoliła wyciągnąć parę interesujących wniosków. Np. dla zrekonstruowania poematu Endre Adyego trzeba było dostarczyć nie mniej niż 61% dźwięków składających się na poemat, podczas gdy w wypadku artykułu redakcyjnego dla zrekonstruowania całego przekazu wystarczyło 33% fonemów. Analiza rozmów z młodymi dziewczętami, nagrywanych pokryjomu, wykazała, że tylko 29,3% fonemów ma wartość prawdziwej informacji. Nawet w artykułach naukowych, które udało się zanalizować, stwierdzono znaczny procent powtórzeń i redundancji. Wiadomo zaś, że artykuły techniczne lub naukowe w języku obcym są łatwiej zrozumiałe niż wiersze, a nawet powieści.

W języku codziennym słowa powiązane są przez bardzo silne związki skojarzeniowe. Nie możemy dowolnie zmieniać tego czy innego rzeczownika, związanego z tym lub owym czasownikiem (3).

Poeta zrywa z konwencjami językowymi, wyzwalając słowo i myśl z tradycyjnych skojarzeń. Pracuje on nad najmniejszymi jednostkami semantycznymi, posługując się siecią słowną o najbardziej ściągniętych oczkach, by schwycić w swoją sieć szczegóły, które wymykają się językowi powszedniemu albo nie dają się w nim wyrazić w sposób adekwatny. Pewne dziecko, uderzone mleczną bielą wód jeziora Balaton o zmierzchu, zawołało: „Patrz, mamó, jaka woda jest biała!” Na co surowa matka odpowiada: „Ależ nie, woda może być tylko zielona albo niebieska”. Poeta zatyka uszy na tego rodzaju maćczyne obiekcje. Chce on wyrazić swoją myśl swoimi słowami.

Thou lovest, but ne's knew love's sad satiety
(Shelley, *To a skylark*)

Kochasz: ale nie znasz smutnego przesytu...
[*Do skowronka*. Przekład L. Mariańskiej]

Niezwykłego połączenia smutku i sytości nie usprawiedliwia całkowicie aliteracja *sad satiety*. Wspomaga je etymologia, jako że *sad* odpowiada niemieckiemu *satt* [syty, pełny] i łacińskiemu *satis* [dość].

Podczas gdy mowa dąży do stworzenia jednostek semantycznych za

pomocą słów często kojarzonych w użytkowaniu, poeta, przeciwnie, dąży do rozbijania jedności semantycznej słów, którymi się posługuje, aby wydobyć z nich nowy sens przez szczególnego rodzaju analizę, którą można by określić jako „etymologię statyczną”¹³.

Dylan Thomas na przykład zdaje się łączyć czasownik *crab* [drapać] w wyrażeniu „*crabbing sun*” z rzeczownikiem, oznaczającym po angielsku kraba (*Especially when the October wind...*)¹⁴.

Cummings idzie jeszcze dalej, arbitralnie dzieląc słowo *nowhere*:

its way to now
- *h e r e*¹⁵
[to droga do ni/-kąd]

Budząc w ten sposób składniki wirtuainie zawarte w morfemie, potwierdza on zasadniczą tożsamość życia i śmierci (36, s. 120).

Podzielony może być nawet morfem *soft* [miękki]:

so
!f!
t

(*Poems 1923—1954*)

Odrywając w ten sposób *f* poeta zmienia je jak gdyby w wykrzyknik, dźwiękową metaforę, ewokującą przez antycypację ciszę i miękkość wyrażone w słowie *soft* (36, s. 101). Takie etymologie poetyckie pozostają w ścisłym związku z podświadomymi lub nieświadomymi operacjami na słowach, oraz z przewartościowywaniem językowych elementów skrywanych lub utajonych, które tak często odnajdujemy w kalamburze lub w snach.

Przekazy wizualne

Wilhelm Ténint, autor *Prosodie de l'École Moderne*, która ukazała się w 1844 r. poprzedzona listem V. Hugo do autora, stworzył teorię „wiersza złamanego” i sam zilustrował ją w sztuce, w której nierównej długości

¹³ Spostrzeżenie to winien jestem R. Jakobsonowi, który podczas wykładów w Massachusetts Institute of Technology w 1964 r. przedstawił świetnie analizy fałszywych etymologii — rozmyślnych lub nieświadomych — w poezji klasycznej i współczesnej.

¹⁴ *Oxford English Dictionary* zdaje się przyznawać rację Dylanowi Thomasowi: i czasownik, i rzeczownik łączy chyba wspólne, choć odległe źródło (szczypce kraba lub komara, oraz gest ściskania szczypcami). Można jednak wiązać także *crabbing* z *crabbed*; etymologia prowadziłaby wówczas do *crab* — jabłko gatunku „reneta”, które marszczy się schnąc — a pochodzące od tego rzeczownika imiesłowy nie miałyby przeto etymologicznych powiązań z pierwszym słowem (przypis tłumacza francuskiego).

¹⁵ *No-wher* — ni-gdzie; *now-here* — *hinc et nunc*, teraz-tu.

wersy, rosnące najpierw, a następnie coraz krótsze, stwarzają wrażenie kawalkady, która przybliży się, a następnie niknie w dali. Typograficzna prezentacja wiersza Mallarmégo *Un coup de dés* pomyślana jest jako partytura orkiestrowa, wizualna symfonia liter, różniących się wielkością, stylem, grafiką, barwą i odstępami: „odstępy bowiem nabierają wagi — uderzają najpierw” (35, s. 456); słowa „*plume solitaire éperdue*” [pióro samotne zagubione] same lecą, zagubione pośrodku białej stronicy.

Rozłożenie słów w kształcie przedmiotu — cygara w *Kaligramach* Apollinaire’a (*Un cigare allumé qui fume...*), lejka (*Trichter* Morgensterna) — to proceder legitymujący się szlachetnym pochodzeniem, jako że wywodzi się ze starożytnych inskrypcji.

Mniej uwypuklone i zapewne mimowolne symetrie w układzie typograficznym spotykamy w utworach La Fontaine’a, Goethego, Heinego, Trakla i innych poetów. Ich dyskretność czyni je tym bardziej skutecznymi:

*Nur dass am untern Fenster
Ein Mädchen sitzt
Den Kopf auf den Arm gestützt...
(Heine, Seegespenst)*

I tylko przy dolnym oknie / siedzi dziewczyna / głowę na ramieniu oparłszy...

Wersy pierwszy i trzeci obejmują krótszy wers drugi, podobnie jak ramy okna obrzeżają mocną kreską tęskny obraz dziewczyny.

To poszukiwanie ekspresywności, nieodłączne od języka poetyckiego, nic nie pozostawia przypadkowi. Nawet szum, niezwykle rozbicie jakiejś grupy czy słowa, gwałtownie przeciwstawne zwyczajowi, musi być interpretowany jako przekaz:

*quite silently hills
made of blueandgreen paper
scorchbend ingthem
-selves -U
pcurv E...
(Cummings, Among these red pieces)*

Według komentarza B. A. Marksa kapryśne granice dzielące słowa odzwierciedlają wrażenia podróźnego, postrzegającego dzień rozbity — lub pękający pod wpływem intensywnego upału — nie czysty i nie spokojny, ale rozbity na tysiąc kawałków, niczym gliniana skorupa.

Przekazy muzyczne

Również to, co rozpatrywaliśmy dotychczas jako redundancję tylko — a więc regularna dystrybucja samogłosek i spółgłosek, krótkich i długich, sylab akcentowanych i nieakcentowanych; rozliczne wzajemne związki

między poziomami: fonetycznym, leksykalnym i syntaktycznym; symfoniczna orkiestracja całości — wszystko winno być teraz rozpatrzone ponownie jako pewnego rodzaju przekaz estetyczny czy muzyczny, niezależny od słów i ich treści, a dążący do zastąpienia akompaniamentu muzycznego od czasu, kiedy poezja oddzieliła się od muzyki. „Muzyka” w Poezji jest równie ekspresywna, jak muzyka sama w sobie, której nie można sprowadzić do prostego następstwa rytmicznego napięć i rozwiązań. Aliteracje na *t* w *The Man with the blue guitar* W. Stevensa ewokują nie tylko żywość gitary, lecz także stan ducha tego, kto na niej gra:

*To strike his living hi and ho,
To tick it, tock it, turn it true...*¹⁶

Szarpać swe życie hi i ho, / wystukiwać je tik-tak, wypukiwać je tik-tak, obrócić w prawdę tik-tak...

Rymy wewnętrzne znanego poematu Heinego *Die Rose, die Lilie...* (zob. wyżej) to tylko muzyczne wyrażenie zupełnie osobistej i wymyślonej zresztą na tę okoliczność doktryny filozoficznej, zgodnie z którą die EINE — Jedyna — ta, którą Heine wielbi, jest we wszystkich kwiatach, we wszystkich żywych stworzeniach oraz w świetle Słońca, rozdawcy wszelkiego życia, podobnie jak słowo *eine* jest we wszystkich słowach składających się na ten wers:

Die kleine, die feine, die reine, die Eine.
[Mała, piękna, czysta, Jedyna.]

Słowa skojarzone z sobą przez więź rymu można uznać za podstawę swobodnych skojarzeń, odsłaniających pewien związek semantyczny między pojęciami. Arcydział Goethego *Ueber allen Gipfeln* kończy się wierszami:

*Warte nur, balde
Ruhest du a u c h*

Czekaj tylko, wkrótce / odpoczniesz r ó w n i e ż

— gdzie ostatnie słowo rymuje się z *Kaum einem Hauch* (zaledwie powiew).

Łącząc ideę wiatru z ideą odpoczynku, rym zdaje się sugerować następujący ciąg myślowy: „Zaznasz spoczynku, tak jak w tym momencie wiatr uspokaja się; bowiem jesteś tylko powiewem”. Jak to sformułował R. Ja-

¹⁶ Serce wybija rytm wraz z palcami (tik-tak), zaś sprzęt (komedianta lub poety) staje się wyrazem prawdy (*his living... turn in true*) w radości i uniesieniu (*hi and ho* — cf. refren piosenek dawnych: hej ho, lub marynarskich: ho hi). (Przypis tłumacza francuskiego).

kobson: „Słowa, które są do siebie podobne ze względu na dźwięk, są do siebie przyciągane ze względu na sens” (28, s. 371).

Słowa pozostające w jakimś związku mogą zresztą reprezentować jakąś rzeczywistość fizyczną, jakiś kontakt:

*O zärtliches Phantom, umschliesse
Mich fest und fester, deinen M u n d
Drück'ihn auf meinen M u n d...*
(Heine, *Ich sah sie lachen*)

O subtelna zjawo, obejmij / mnie mocno, mocniej, swoje usta / przyciśnij
do moich ust...

Twoje wargi (*deinen Mund*) na moich wargach (*meinen Mund*) — rym, który powtarza to samo słowo z innym akcentem, podkreśla tu zetknięcie przy pocałunku.

Forma i funkcja

Za pozornymi powtórzeniami kryje się wielość sensów. Rozmyślne powtórzenie, należące do reguł gry, jest tedy tolerowane przez naszego najsurowszego sędziego — nasze *Super-Ego*, które przecież tępi w nas coraz bardziej tendencję do automatycznego powtarzania, tak silną we wczesnym dzieciństwie (25, 50). O wiele trudniej nam natomiast znieść ukryte powtórzenia w potocznej rozmowie, kiedy to nasz rozmówca w nieskończoność wałkuje to samo lub jak echo powtarza czyjeś zdanie bez najmniejszego wysiłku skondensowania lub przeformułowania swych przekazów.

Z drugiej strony jednak przyjemność, jaką czerpiemy z poezji, jest ściśle związana z rygorystyczną ekonomią, jaką odznaczają się struktury poetyckie. Przypomina to zaproponowaną przez Freuda (19, VI, s. 133) interpretację efektu komicznego w kalamburach i dowcipach, w którym widzi on po części wynik ekonomii świadomego wysiłku intelektualnego wskutek nakładania się sensów w nadwrażeniu [*surimpression*] oraz kondensacji wyrażania. Jest to proceder wspólny i poezji, i grze słów. Ekonomia wysiłku przy grze słów jest równie chwilowa, co nieoczekiwana. W wypadku poezji jesteśmy na to przygotowani przez poczucie odprężenia, jakiego udziela stała ekonomia środków wyrazu, nieodłączna od samej struktury poezji. Różnica ta — nie jedyna oczywiście — zaznacza się w odmienności fizjologicznych reakcji, jakie wywołuje dowcip i poezja. Dowcipy wyzwalają wybuch śmiechu, podczas gdy poezja wywołuje uśmiech zadowolenia na naszych ustach.

Orkiestracja polifoniczna, która bynajmniej nie jest jakimś zbytkiem, pozwala poecie wysyłać przekazy jednocześnie na trzech płaszczyznach:

świadomości wyraźnej, podświadomości i nieświadomości. Szczerłość nie polega tu na unikaniu wypowiedzania przeciw-prawd¹⁷.

Jedynie wyrażenie artystycznie precyzyjne, ściśle i osobiste pozwala przewyciężyć zahamowanie i ułatwić akt wyzwalaający. Eks - p r e s j a znaczy w sensie pierwotnym wyciskanie soku z owocu, spowodowanie, by pestka wyszła ze środka. I to właśnie trzeba osiągnąć — wyrzucić bodziec, który wywołał wybuch napięcia, by odzyskać normalną równowagę. Entropia semantyczna służy tu potrzebom ekspresji, co zdaje się rozwiązywać pozorną sprzeczność między szukaniem maksymalnej entropii a dążeniem do maksymalnej również redundancji.

Wyrażanie myśli i uczuć zepchniętych zwykle w nieświadomość ułatwione jest przez narkotyczny efekt muzyki słownej, potok obrazów i kojąca regularność kadencji. Nawet wycieczki w dzieciństwo i nagle zanurzenia się w przeszłość, wywołane przez metafory, są uzależnione od redundancji fonetycznych. Wykorzystując wszelkie zasoby mimiki ekspresyjnej, gestykulacji prozodycznej i syntaktycznej, usiłuje poeta wprowadzić ponownie rozproszone fragmenty rzeczywistości do słownego świata, w którym się schronił. Odtwarza swój własny świat w mikrokosmosie dźwiękowej ścieżki, którą wykreśla. Poprzez słowa, którymi się posługuje, chce uzyskać doświadczenie samej rzeczy — prawdziwej burzy, prawdziwego zefiru. Przedmioty twarde ewokowane są przez dźwięki twarde — jak gdyby wprowadzone siłą; wilgotność wyczuwalna jest w zetknięciu języka z podniebieniem; wysiłek walczącego i wściekłość wojownika odczuwa się w wibracji końca języka, utrudniającego przepływ powietrza:

Rursus in arma feror, mortemque misserrimus opto...

(Wergiliusz, *Eneida*, II)

Przesuwając cezurę, doznaje poeta namiętności Fedry; łamiąc wiersz, pograża nóż Brutusa w piersi Cezara. Wciela postaci i przedmioty w swoją substancję, przeżuwa idee za pomocą metafor, gestykułuje słowami.

Poezja znajduje się bowiem w pół drogi między wyrażaniem a działaniem, między rzeczywistością a pojęciem albo słownym przedstawianiem rzeczywistości. Dla Wallace'a Stevensa język poetycki to „wzlot, ucieczka ku rzeczywistości” (*flight* [wzlot] ewokuje zarazem *flee* [uciekanie] i *fly* [latanie]) albo, mówiąc po prostu — zastępuje rzeczywistość.

Wszystko to dotyczy również czytelnika. Komunikację poetycką należy rozpatrywać w kategoriach komunii: zrozumieć, co mówi poeta, to

¹⁷ „W języku wierszy niezręczność jest kłamstwem” (Sully-Prudhomme, VII, 58). Albo jak powiada wielki poeta węgierski z XIX w., János Arany: „Można napisać bez przekonania artykuł, ale nie wiersz”. Można by przytoczyć także Heinego: „*Dem Lügner wird der gute Still erschwert*” (Dla kłamcy dobry styl jest trudny) (List do A. Meissnera, Paryż, 1 listopada 1850).

dosłownie utożsamić się z nim. Jakąkolwiek uwagę bylibyśmy w stanie poświęcić opowiadaniu prozą, to utożsamić się naprawdę możemy jedynie z poetą. Nasz oddech regulowany jest przez rytm wierszy; czujemy się zmuszeni do powtarzania go słowo w słowo, do naśladowania najdrobniejszego jego gestu, do przyłączenia się do jego najdrobniejszego działania.

Poezja nakłania nas do uczestniczenia w momencie twórczym, w samym tworzeniu, w genezie poematu — wolno nam na przykład interpretować według własnego uznania przekaz przesyłany za pośrednictwem metafor. „Każda interpretacja może być cząstkowym sformułowaniem tego samego” — mówi T. S. Eliot, a interpretacja czytelnika może być „jeszcze lepsza” niż nasza (11, s. 23).

Dlatego też język poetycki obdarzony jest tak wielkimi możliwościami ekspresji i sugestii w porównaniu z innymi formami słownej komunikacji. Polski generał Józef Bem, który przeżył swoje dni sławy w czasie wojny o wyzwolenie Węgier w latach 1848—1849, kiedy spytano go, czy woli, by dano mu świeże wojska, czy też, by mianowano Sándora Petőfięgo jego adiutantem, bez wahania wybrał rewolucyjnego poetę. Prawdopodobnie nie znając zupełnie poematu Heinego, mówiącego o poecie, „którego słowa zmieniają się w sztylety i miecze” („*rede Dolche, rede Schwerter*”).

Poezja działa przede wszystkim w swojej własnej domenie — domenie monologu wewnętrznego, marzenia, marzenia podzielanego przez poetę i czytelnika. Natomiast „opis” przedmiotów w pokoju Mallarmégo (*Surgi de la croupe et du bond*) nie byłby zbyt instruktywny dla rzemieślnika czy komornika. Gdyby chodziło o technikę lub inwentarz, mało prawdopodobne jest, by można było tak długo wahać się między wazą a świecznikiem. Sprowadzając redundancję semantyczną i gramatyczną do tego szczególnego poziomu, poeta zmierza do przekazania tego właśnie, co zwykle jest nieprzekazywalne. Wzrost wskaźnika informacji, jaką przekaz zawiera, jest równoległy do wzrostu *s z u m u*, zwykłych, niezrozumiałych zakłóceń, odpowiadających bieli stronicy, reprezentującej przeto przekaz z maksymalną entropią (43).

Żaden z elementów poetyckich nie przysługuje wyłącznie i specyficznie poezji (51, s. 231). Gestykulacja fonetyczna (30, 54, 15, 16) a nawet syntaktyczna (układanie słów w innym porządku dla określonych efektów semantycznych) odgrywają znaczną rolę w języku codziennym. Metafory występują w tym języku również, i są niezbędne nawet w nauce, gdzie poprzedzają i przygotowują obiektywną analizę. Tak na przykład metafory używane do opisu materiału fonetycznego w gramatykach greckich i łacińskich — samogłoski „ciemne” i „jasne”, spółgłoski „twarde”, „miękkie” i „zmiękczone” — odzwierciedlają instynktowne poznanie pewnych cech fonologicznych i akustycznych, które mogło ułatwiać użycie i klasyfikację

językowych elementów znaczeniowych. Ta sama uwaga odnosi się do metafor używanych w filozofii (12, 16) i w innych naukach.

Cechy swoiste języka poetyckiego mają charakter uniwersalny, podobnie jak uniwersalne są również pewne funkcje poezji. Język poetycki jako całość, tj. jako mniej lub bardziej spójny system, obejmujący wszystkie te cechy, jest pewną szczególną formą komunikacji — jedyną formą odpowiednią do wyrażania myśli poetyckiej.

Przełożył *Janusz Lalewicz*

BIBLIOGRAFIA

1. Abernathy R., *Mathematical Linguistics and Poetics*. W zbiorze: *Poetics — Poetika — Poetyka*. Warszawa—La Haye 1961.
2. Austerlitz R., *Problems of Parallelism*. W: jw.
3. Bally Ch., *Traité de stylistique française*. T. 1—2. Heidelberg—Paris 1909.
4. Bühler K., *Sprachtheorie*, Yena 1934.
5. Chassé Ch., *Les Clefs de Mallarmé*. Paris 1954.
6. Chastaing M., *Le Symbolisme des voyelles*. „Journal de psychologie normale et pathologique” 55 (1958).
7. Combarieu J., *Les Rapports de la musique et de la poésie*. Paris 1894.
8. De Groot A. W., *The Description of a Poem*. W zbiorze: *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists (Cambridge, 1962)*. La Haye 1964, s. 295—300.
9. Denys d'Halicarnasse, *De compositione verborum*. Ed. A. Schaeffer. Leipzig 1808.
10. Deutsch B., *Poetry Handbook*. New York 1957.
11. Eliot T. S., *The Music of Poetry; on Poetry and Poets*. New York 1957.
12. Eucken R., *Ueber Bilder und Gleichnisse in der Philosophie*. 1880.
13. Fónagy I., *Die Redepausen in der Dichtung*. „Phonetica” 5 (1960), s. 169—203.
14. Fónagy I., *Communication in Poetry*. „Word” 17 (1961), s. 194—218.
15. Fónagy I., *Mimik auf glottaler Ebene*. „Phonetica” 8 (1962), s. 209—219.
16. Fónagy I., *Die Metaphern in der Phonetik*. La Haye 1963.
17. Fónagy I., *L'Information du style verbal*. „Linguistics” 4 (1964), s. 19—47.
18. Fónagy I., *Der Austruck als Inhalt*. W zbiorze: *Dichtung und Mathematik*. Stuttgart 1965.
19. Freud S., *Gesammelte Werke*. London 1940—1941.
20. Gáldi L., *Le Mètre et le Rythme*. „Études hongroises” 25 (1936—1937), s. 71—85.
21. Guiraud P., *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris 1953.
22. Guiraud P., *Les Caractères statistiques du vocabulaire*. Paris 1954. [Zob. też przekład polski.]
23. Hegel G. W. F., *Vorlesungen über die Aesthetik*, III. W: *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe. [Zob. też przekład polski.]
24. Hollós I., *Die Phasen des Selbstbewusstseinsaktes*. „Int. Z. ärstl. Psychoanal.” 5 (1919).
25. Hollós I., *Ueber das Zeitgefühl*. „Int. Z. f. Psychoanalyse” (1922).
26. Huguet E., *Les Métaphores et comparaisons dans l'oeuvre de V. Hugo*. T. 1—2. Paris 1904—1905.
27. Jakobson R., *Ueber den Versbau der serbo-kroatischen Volksepen*. „Archives néerlandaises de phonétique expérimentale” VIII—IX (1933).
28. Jakobson R., *Linguistics and Poetics*. W zbiorze: *Style in Language*. Ed. Th. Sebeok. New York—London 1960. [Zob. przekład polski w „Pamiętniku Literackim” 1960, z. 2.]
29. Jakobson R., *Poezija grammatiki i grammatika poezii*. W zbiorze: *Poetics — Poetika — Poetyka*. Warszawa—La Haye 1961.
30. Kaiser L., *Les Sons du langage et leur information. Cours international de phonologie et de phoniatrie*. Paris 1953.
31. Kaplan B., *Radical Metaphor, Aesthetics, and the Origin of Language*. „Rev. exist. psychology and psychiatry” (1962).
32. Konrad H., *Étude sur la métaphore*. Paris 1939.
33. Levin S. R., *Poetry and grammaticalness*. W zbiorze: *Proceedings of the Ninth*

- International Congress of Linguists (Cambridge, 1962)*. La Haye 1964. [Przekład polski ukaze się w „Pamiętniku Literackim” 1972, z. 3.]
34. Macdermott M. M., *Vowel Sounds and Poetry. Their Music and Tone-colour*. London 1940. „Psyche Monographs” nr 13.
 35. Mallarmé St., *Oeuvres complètes*. Paris 1945.
 36. Marks B. A., *E. E. Cummings*. New York 1964.
 37. Mauron Ch., *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. Neuchâtel 1950.
 38. Michaud G., *Mallarmé. L'homme et l'oeuvre*. Paris 1953.
 39. Moles A. A., *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris 1958.
 40. Mondor H., *Mallarmé plus intime*. Paris 1944.
 41. Newman S., *Farther Experiments on Phonetic Symbolism*. „Amer. J. Psychology”. 45 (1953).
 42. Nilsson N., *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*. Uppsala 1952. „Studia Latina Holmiensa”, I.
 43. Pierce J. R., *Symbols, Signals and Noise*. New York 1961.
 44. Rank O., *Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens*. Leipzig—Wien—Zürich 1925.
 45. Reitz H., *Impressionistische und expressionistische Stilmittel bei Rimbaud*. München 1937.
 46. Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*. New York 1930.
 47. Sapir E., *A Study in Phonetic Symbolism*. „Journal of Experimental Psychology” 12 (1929).
 48. Shewel E., *The Structure of Poetry*. New York 1952.
 49. Spire A., *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Paris 1949.
 50. Spitz R., *Wiederholung, Rhythmus, Langeweile*. „Imago” 22 (1937).
 51. Spitzer L., *Language of Poetry*. W zbiorze: *Language. An Enquiry into its Meaning and Function*. New York 1957.
 52. Stutterheim C. F. P., *Het begrip Metaphoor. Een taalkundig en wijsgeerig onderzoek*. Amsterdam—Paris 1941.
 53. Trojan F., *Sprachrhythmus und vegetatives Nervensystem*. Wien 1951.
 54. Trojan F., *Der Ausdruck der Sprechstimme*, 2. Wien 1952.
 55. Varendock J. B., *Ueber das vorbewusste phantasierende Denken*. Leipzig—Wien—Zürich 1922.
 56. Wissemann H., *Untersuchungen zur Onomatopöie*. Heidelberg 1954.