

Teresa Dobrzyńska

Konotacje wartościujące formy wierszowej w "Mona Lizie" Zbigniewa Herberta

Sztuka i Filozofia 21, 108-119

2002

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.

Teresa Dobrzyńska
(Warszawa)

KONOTACJE WARTOŚCIUJĄCE FORMY WIERSZOWEJ W *MONA LIZIE* ZBIGNIEWA HERBERTA

W utworach artystycznych, a także w wielu tekstach nieliterackich o funkcji perswazyjnej (np. w sloganach wyborczych, w reklamach), różne formy wiersza wykorzystywane bywają jako nośniki konotacji wartościujących, co służy przedstawianiu tematu wypowiedzi w sposób pozytywny lub negatywny. Takie użycia form wierszowych należą do semiotycznie bardziej złożonych sposobów wyrażania ocen, wykorzystujących relacje intertekstualne. Przywoływanie pewnej struktury prozodyjnej znanej z wcześniejszych zastosowań odwołuje się do kompetencji kulturowej uczestników aktu komunikacji, warunkującej właściwe zinterpretowanie sugestii aksjologicznych ukrytych w wypowiedzi, a więc umożliwiającej zaprogramowany odbiór tekstu, odbiór oparty na założeniu, że forma wierszowa jest nie tylko jedną z postaci kształtowania tekstu, ale że bywa też nośnikiem wielu różnych znaczeń¹.

Kompetencje kulturowe, które w tym przypadku są niezbędne. obejmować powinny znajomość form wersyfikacyjnych: systemów i formatów wiersza, sposobów rymowania oraz budowania strof – zwłaszcza w aspekcie funkcjonalnym, w powiązaniu z gatunkami, tematami, stylami, z po-

¹ Badania nad dystrybucją i semantyką form wierszowych przedstawione zostały m.in. w następujących pracach: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, „Znaczenie i wartość form wierszowych w kontekście literackim epoki. (Poezja polskiego baroku)”, *Pamiętnik Literacki* LX, 1969, z. 3; M.R. Mayenowa, „Miejsce dziesięciozłoskowca w literaturze XVI w. (Przyczynek do rekonstrukcji systemu)” (w:) *Europejskie związki literatury polskiej. (Praca zbiorowa poświęcona Zofii Szymdowej)*, Warszawa 1969; Z. Kopczyńska, „Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-złoskowca)”, *Pamiętnik Literacki* LXI, 1970, z. 4; M.R. Mayenowa, „Semantyka systemu, metru i wiersza” (w:) eadem, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, rozdz. VII: „Wiersz i proza. Organizacja fonemetyczna tekstu”, Wrocław 1974 (wyd. I i nast.); L. Pszczołowska, „Semantyka form wierszowych”, *Pamiętnik Literacki* LXXII, 1981, z. 4; Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, „Funkcje semantyczne form wierszowych w poezji polskiego romantyzmu. Mickiewicz – Słowacki – Zaleski”, *Pamiętnik Literacki* LXXVII, 1986, z. 3; L. Pszczołowska (red.), *Semantyka form wierszowych*, w serii: *Słowiańska Metryka Porównawcza*, Wrocław 1988.

etyką danego okresu czy z twórczością określonego autora. Nie chodzi przy tym o bezpośrednie przywoływanie form przynależnych do pewnego porządku historycznego, do pierwotnego kontekstu ich użycia, lecz o uwzględnienie miejsca i roli tych form jako komponentów żywej tradycji kulturowej, poddanych selekcji i przeobrażeniom funkcjonalnym w dynamicznym procesie semiotycznym kształtującym kulturę współczesną. Miejsce dawnej formy wierszowej wypracowanej w przeszłości, a włączonej do repertuaru współczesnych środków komunikacyjnych, może być, i zwykle bywa, różne od jej usytuowania w historycznym systemie wiersza. To właśnie perspektywa współczesna determinuje możliwości znaczeniowe tej formy, także jej zdolność przenoszenia konotacji wartościujących.

Choć przykłady użycia form wierszowych w takiej funkcji łatwo znaleźć wśród tekstów kultury masowej, sięgnijmy po przykład poetycki, gdyż to właśnie w poezji aksjologiczna rola wiersza przejawia się w sposób najbardziej interesujący, najgłębiej powiązany z użyciem innych środków znakowych. Przedmiotem analizy będzie tu znany utwór Zbigniewa Herberta pt. *Mona Liza* (zob. Aneks).

W utworze tym, o dość złożonej kompozycji – a dla nas ciekawym jako tekst mówiący o przewartościowaniu i wykorzystujący do tego wielorakie środki językowe – skonstrastowane zostały różne formy weryfikacyjne: jedna z modulacji wiersza wolnego oraz wiersza sylabotoniczny, 3- i 4-stopowy jamb. Zastosowanie w jednym utworze kilku form wersyfikacyjnych wyodrębnia i uwidatnia każdą z nich jako potencjalny nośnik funkcji znakowych. Przywołane formy mają, jak chciałaby pokazać, różne antecedeny w tradycji poetyckiej. Trzeba w związku z tym przypomnieć, że utwór Herberta należy do tego nurtu poezji współczesnej, który programowo nawiązuje do konwencji literackich znanych z przeszłości i czyni z nich element aktywny semantycznie w naszych czasach, będący świadectwem integralności kultury i jej międzyepokowego zdialogizowania². Już sam taki program poetycki, nastawiony na kreowanie i kultywowanie tradycji, jest wyrazem pewnej ideologii i jest nacechowany aksjologicznie.

Ale przejdźmy do analizy budowy tekstu i roli wiersza w przekazie wartościującym.

Utwór zaczyna się w rytmie jambu 3-stopowego, rozprzegającego się stopniowo i przechodzącego w wiersz wolny. Jeszcze w części

² Por. Jarosław Marek Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, PIW, Warszawa 1967.

kształtowanej rytmem jambicznym i wypełnionej równoległymi członami składniowymi (okolicznikami i jednorazowo – przydawką określającą komponent okolicznika) jest on rozerwany krótkimi członami zdania, rozwijanego symultanicznie w równoległym toku komunikacyjnym, co rozbija inercję jambu dominującego jednak w tym fragmencie:

Przez siedem gór granicznych
kolczaste druty rzek
i rozstrzelane lasy
i powieszony mosty
szedłem –
przez wodospady schodów
wiry morskich skrzydeł
i barokowe niebo
całe w bąblach aniołów
– do ciebie
(...)

Część wstępna – opowieść o wędrówce – spuentowana jest wersem ostro kontrastującym z tokiem rytmicznym jambu, a wskazującym cel wędrówki określony metaforycznie: *Jeruzalem w ramach*. Ta osobliwa metafora³, metafora przedstawiająca w głęboko zdystansowany, ironiczny sposób obraz Leonarda da Vinci, zostaje poprzez ten kontrast prozodyjnie uwydatniona, jest zakłóceniem, „ciałem obcym” w potoku rytmicznym. O ile silnie zrytmizowany początek utworu, mówiący o wędrowaniu, może być traktowany jako onomatopeja obrazująca tę wędrówkę, o tyle omawiana puenta metaforyczna staje się też onomatopeją: ikonycznym znakiem przerwania miarowego ruchu, zatrzymania się w wędrówce po dotarciu do celu podróży.

Ukształtowanie rytmiczne tego fragmentu wprowadza więc opozycję dynamiki i statyki – dynamiki, która cechuje wieloetapową wędrówkę podmiotu wiersza, i statyki, która charakteryzuje osiągnięcie celu – celu

³ Epitet wymienia tu pospolitą własność obrazu: wprawienie w ramy, naprowadza więc na temat metafory ukryty pod jej nośnikiem *Jeruzalem*. Ten znany od wieków chwyt służy zatem rozwiązaniu zagadki, jaka tkwi w metaforze nominalnej *in absentia*. Podobną funkcję pełnią na przykład przymiotnikowe człony metafor językowych *lew salonowy*, *kura domowa*, *kominy placowe* itp. W analizowanym przykładzie epitet spełnia równocześnie jeszcze inną funkcję: wprowadza szydercze zestawienie dwóch perspektyw postrzegania obrazu – jako przedmiotu sztuki, w tym wypadku arcydzieła budzącego powszechny zachwyt, i jako przedmiotu materialnego, kawałka deski pokrytego farbą i oprawionego w ramę.

upragnionego, lecz ostatecznie zdemaskowanego i zdegradowanego. Opozycja wędrowania i punktu dojścia naznaczona jest kontrastem. Na tle energicznego pokonywania wielu przestrzeni – przestrzeni niebezpiecznych, nieprzyjaznych, zdawałoby się nie do przebycia – punkt końcowy jawi się jako punkt rozładowania energii, a zarazem (jeśli przeanalizować treść pojawiającej się tam metafory i jej wartość aksjologiczną) jako miejsce szczególnego doświadczenia w sferze wartości: obraz Leonarda da Vinci zostaje wyniesiony do poziomu sacrum, a więc zyskuje najwyższe uznanie, staje się przedmiotem kultu, celem pielgrzymek – zaraz potem jednak zostaje ujawniona jego trywialna materialność i zostaje strącony z piedestału, z wyżyn sacrum. Połączenie w jednym obiekcie dwoistej natury wywołuje ruch wertykalny: wyniesienie – ponizienie. Zderzają się tu zarazem dwa punkty widzenia: *opinio communis*, powszechne przeświadczenie uznające *Mona Lisę* za coś jedyne w swoim rodzaju, za arcydzieło – i osobisty punkt widzenia podmiotu wiersza, który w powszechnie cenionym obrazie odkrywa, że jest to przedmiot jeden z wielu, oprawiony kawałek deski. Rozpoznanie tej drugiej, materialnej i pospolitej natury obrazu sprawia, że „ja” z wiersza Herberta patrzy na malowidło Leonarda z głębokim dystansem, z perspektywy ironicznej. Będzie to miało konsekwencje dla dalszego kształtowania formy wierszowej.

Zatrzymajmy się jeszcze chwilę przy analizowanym użyciu jambu w funkcji onomatopei wędrówki. Ikoniczne zastosowania sylabotonicznych form wiersza są bardzo częste w całej historii sylabotonizmu w polskiej literaturze, a łączą się z indeksalnym traktowaniem opowieści o rytmicznym zjawisku: sama opowieść staje się rytmiczna i jest odwzorowaniem tego, o czym mówi. U Herberta w tej onomatopei wędrówki pobrzmiwa wszakże jeszcze jedna, ledwie zaznaczona onomatopeja. Mianowicie, sam początek wiersza zawiera alternację wersów o wygłosie żeńskim i męskim: *Przez siedem gór granicznych / kolczaste druty rzek*, co może być traktowane jako aluzja do przeplotu *ż / m / ż / m*, często stosowanego w sylabotonicznych utworach melicznych, w piosenkach⁴. W związku z tym w opowiadaniu o wędrówce przez przestrzenie naznaczone wojną można się

⁴ Przykładem takiej kompozycji może być harcerska piosenka, śpiewana często w marszu:

Gdzie strumyk płynie z wolna,
Rozsiewa ziola maj,
Stokrotka rosta polna,
A nad nią szumiął gaj.
(...)

dosłuchać echa pieśni żołnierskiej, zwłaszcza że pojawia się w nim znany z jednej z nich motyw wędrowania „spoza gór i rzek”⁵. Opowieść podmiotu wiersza zdaje się zlewać w ten sposób z rytmem śpiewu żołnierskiego, jest zestrojona z pieśnią walczącego narodu, ewokuje tragizm i heroizm polskiej historii okresu II wojny światowej. Osobiste doświadczenie wędrowca łączy się z doświadczeniem zbiorowym. Jego wędrówka jest naznaczona stygmatami cierpienia narodu.

Wspólnota losu jest też jednak wspólnotą kultury, wspólnym przeżywaniem sztuki. Dobrem zbiorowym są arcydzieła – ich synekdochą jest w wierszu Herberta *Mona Liza*. Obraz Leonarda da Vinci jest powszechnie podziwiany, wszyscy chcą go zobaczyć na własne oczy. Podmiot wiersza też wędruje do słynnego obrazu, wędruje ze świadomością, że jest jednym z wielu, którzy pragnęli go zobaczyć, a zarazem jedynym, któremu się to udało: *mieli przyjąć wszyscy / jestem sam*. Sam, bo inni przyjść nie mogą. Niektórzy dlatego, że nie żyją, że nie przeżyli wojny. Bohater wiersza przybywa więc do obrazu Leonarda jako ktoś ocalony, ktoś, kto niesie w sobie pamięć innych, pamięć czasu i miejsca naznaczonego wojną, śmiercią. Jego *no i jestem*, wypowiedziane przed obrazem, stanowi nie tylko potwierdzenie przybycia, lecz jest obwieszczeniem przetrwania, przeżycia wojny, istnienia. Okazuje się, że właściwym celem wędrówki stało się nie obejrzenie arcydzieła, ale zmanifestowanie życia, pojmowanego tu jako uniknięcie śmierci. Wobec wszystkich doświadczeń, jakie niesie człowiek uratowany z zagłady, spotkanie z obrazem, z przedstawioną na nim kobietą – idolem kultury elitarniej i masowej⁶, postacią, o której uśmiechu pisano wielokrotnie – staje się spotkaniem kogoś żywego z kimś martwym, obdarzonym pozornym istnieniem. Na tej opozycji oparta będzie struktura dalszych części utworu, jej także podporządkowane zostanie użycie form wiersza.

Fragmenty mówiące o sytuacji podmiotu lirycznego ostro kontrastują tam z fragmentami opisującymi wygląd obrazu Leonarda, osoby na nim sportretowanej. W konfrontacji „ja” – „ona” bohater utworu wypowiada

⁵ Przywołane tu słowa *Oki* wykazują z wierszem Herberta podobieństwo początkowych obrazów (marsz „spoza gór i rzek”) i ogólnego zrytmizowania. Pieśń ta nie jest jednak kształtowana jambem.

⁶ *Mona Liza*, traktowana jako ikona kultury masowej, upowszechniana jest w wielu albumach, reprodukcjach pocztówkowych, na plakatach. Reakcją na tę swoistą idolatrię są akty degradacji, zdeprecjonowania arcydzieła, w rodzaju wybryku Marcela Duchampa, który na okładce pisma dadaistów pt. 391 (nr 13) przedstawił *Mona Lizę* z domalowanymi wąsami, wystawiał też podobnie zdefarmowany portret, wykorzystując podmalowaną reprodukcję dzieła (obraz pt. *L.H.O.O.Q.*).

się krótkimi frazami, o prostej budowie składniowej, kształtowanymi wierszem wolnym opartym na toku syntagmatycznym⁷. Wypowiedź utrzymana jest w rejestrze stylistycznym języka potocznego, w tonie prywatnej odmiany dyskursu. Jest lakoniczna. Wypowiedzenia są proste, niekiedy bywają urywane (*czasem było, czasem wydawało się*), kilkakrotnie powtarza się krótkie oznajmienie *no i jestem*. Przyjęta tu forma wiersza wyklucza dużą rozpiętość interwałów intonacyjnych, narzuca częste pauzy, wyrównuje i zwalnia tempo mowy. Treść wypowiedzianych zdań, jak też ich kształt prozodyjny implikowny przez układ wierszowy, oraz przywołany rejestr stylistyczny wyciszonej, prywatnej wypowiedzi tworzą obraz zachowań językowych człowieka ciężko doświadczonego, człowieka, który mówiąc o sobie, odrzuca wszelkie oratorstwo. To, co przeżył, co poświadcza swoim istnieniem, nie daje się wyrazić w żaden konwencjonalny, stylistycznie wypracowany sposób. Pozostają środki najprostsze, mowa intymna, zbliżona do potoku myśli. Wierszowym ekwiwalentem takiego sposobu mówienia staje się forma wersyfikacyjna wzięta spoza systemów regularnych. Intonacyjny kontur takiej mowy uchwycił w swej formule wiersza wolnego Tadeusz Różewicz, wojennej:

Mam dwadzieścia cztery lata
 ocalałem
 prowadzony na rzeź.

(...)

Szukam nauczyciela i mistrza
 niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
 niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
 niech oddzieli światło od ciemności.

Mam dwadzieścia cztery lata
 ocalałem
 prowadzony na rzeź.

(*Ocalony*, z tomu *Niepokój*)

Jak dobrze Mogę zbierać
 jagody w lesie
 myślałem
 nie ma lasu i jagód.

⁷ Dorota Urbańska (por. jej monografię *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, IBL PAN, Warszawa 1995) określa ten wiersz jako „wiersz wolny składniowy syntagmatyczny”.

Jak dobrze Mogę leżeć
w cieniu drzewa
myślałem drzewa
już nie mają cienia.

Jak dobrze Jestem z tobą
tak mi serce bije
myślałem człowiek
nie ma serca.

(*Jak dobrze, z tomu Czerwona rękawiczka*)

Ukształtowanie monologu takim typem wiersza nadaje podmiotowi mówiącemu wiarygodność – dotyczy to zarówno utworów Różewicza, jak i stosującego ten sam kontur prozodyjny i rejestr stylistyczny Herberta. W tym sposobie mówienia kryją się symptomy postawy człowieka doświadczonego życiem, człowieka odrzucającego wszelką afektację czy pozę. Słowa tego człowieka wyrażają prawdę przeżyć, poświadczoną cierpieniem własnym, śmiercią wielu bliskich osób i dramatycznym losem całej wspólnoty.

Z taką perspektywą egzystencjalną i odpowiadającym jej stylem mówienia, modelowanym przez formę wiersza, zderzony zostaje w utworze Herberta sposób przedstawienia obrazu *Mona Lizy*. Fragmenty opisujące portretowaną kobietę kształtowane są prawie bezwyjątkowo⁸ dziewięciogłoskowcem jambicznym 5 + 4, o wygłosie żeńskim. Tok wypowiedzi jest rozczłonkowany intonacyjnie na krótkie strofy dystychiczne, przecinające niekiedy jedno zdanie. Podkreśla to nadrzędną rolę rytmu nad organizacją składniową i treściową. Uwydatnia mechaniczność rytmizacji i uwypukla wieloaspektowość opisu, który kreśli karykaturalny obraz „tłustej i niezbyt ładnej Włoszki”.

Trzeba zauważyć, że ten format wiersza jambicznego często pojawia się we wcześniejszej twórczości Herberta⁹. Jako forma mowy zrytmizowanej, a więc o wyrazistej, świadomie kształtowanej strukturze prozodyj-

⁸ Wyjątek stanowi 8-sylabiczny wers początkowy opisu (*pracowicie uśmiechnięta*), o rytmie trocheicznym, oraz bezśredniówkowy jamb (*tyka jej regularny uśmiech*).

⁹ Jamb 4-stopowy z wygłosem żeńskim lub z przeplotem klauzul żeńskich i męskich pojawia się u Herberta w tomikach poetyckich *Struna światła*, *Hermes*, *pies i gwiazda*, *Studium przedmiotu*. Obok Herberta format ten stosują inni poeci współcześni, np. Cz. Miłosz, T. Karpowicz – por. Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej – Leopoldinum, Warszawa–Wrocław 1997, s. 386.

nej, pełni tam przede wszystkim funkcję wykładnika poetyckości tekstu, uwydatniają zarazem związek poetyki utworu z tradycją poetycką. Jamb pojawia się czasem w formie zakamuflowanej – ukryty pod postacią wiersza niby-wolnego¹⁰, co wiąże się z popularnością tego sposobu wierszowania, zwłaszcza zaś modelu wiersza Różewiczowskiego¹¹. Regularne, nieukrywane jamby stosowane są też u Herberta jako sposób uwznioślenia wypowiedzi, udobitniena patetycznego tonu mowy¹². Wybór tej formy wiersza (znów, wydaje się, jako mowy wyraziście zrytmizowanej, a więc z uogólnionym traktowaniem jambu jako jednej z postaci wiersza sylabotonicznego) często motywowany jest jego indeksalnym charakterem. Mianowicie, jamb wybierany jest w utworach o tematyce mitologicznej, związanych z kulturą antyczną, która posługiwała się wierszem stopowym i stworzyła bogaty system metryki sylabotonicznej¹³. Najciekawsze z naszego punktu widzenia są te utwory Herberta poprzedzające *Mona Lize*, w których używa on dziewięciosylabowca jambicznego w funkcji onomatopei¹⁴, a także jako rytmu podkreślającego demaskatorski, polemiczny ton wypowiedzi, podszyty ironią lub sarkazmem¹⁵. Obie te funkcje formy wierszowej pojawiają się w *Mona Lizie* w karykaturalnym portrecie Giocondy.

Portret ten ukazuje kobietę – woskową figurę, kukłę utworzoną z wyalienowanych kształtów, oderwaną od realnego życia i przynależną do innej przestrzeni. Jej istnienie jest pozorne, wygląd pospolity, odrażający w swych powabach, kryjący wewnętrzną pustkę (*puste ciała woluminy*). Demaskatorski ton opisu uwyraźniony jest energicznym rytmem jambu, który – w opozycji do wcześniej użytego wiersza wolnego – staje się nośnikiem mowy uszucznionej, wyrażającej ironiczną rezerwę wobec przedmiotu wypowiedzi, a więc niesie konotacje negatywne.

Jambiczny rytm wiersza nabiera dodatkowych funkcji, jeśli w opisie Mona Lizy uwzględni się sugestie na temat natury jej słynnego uśmiechu: *tyka jej regularny uśmiech / głowa wahadło nieruchome*. Mona Liza

¹⁰ Zob. np. *Architektura*, fragment *Testamentu*, *O tłumaczeniu wierszy*.

¹¹ Por. L. Pszczołowska, op. cit., s. 366.

¹² Tak w utworach: *Poległym poetom*, *Ballada o tym, że nie ginimy*, we fragmencie *Odpowiedzi*.

¹³ Zob. np. *Do Marka Aurelego* oraz fragmenty wierszy *Do Apollina*, *Do Ateny*, *Apollo i Marsjasz*.

¹⁴ Zob. *Pieśń o bębnie*.

¹⁵ Zob. *Do pięści*. Podobne użycie jambu o formacie 9 (5 + 4) znaleźć można w *Traktacie moralnym* Miłosza.

– „pracowicie uśmiechnięta”, z ciałem „osadzonym na diamentach”¹⁶ – okazuje się mechanizmem zegarowym, odczłowieczonym humanoidem, powtarzającym automatycznie grymas uśmiechu, uśmiechu pozbawionego sensu, gdyż niesłużącego nawiązaniu kontaktu z ludźmi tu i teraz, ale także z ludźmi z przeszłości współczesnej bohaterce (bo została „porwana z domu i historii”). Metaforyczny obraz uśmiechającej się Mona Lizy znajduje dopełnienie w onomatopeicznej funkcji jambu: ukształtowanie rytmiczne opisu okazuje się metaforą dźwiękową¹⁷, zestrojoną konotacyjnie z metaforą werbalną. Obie pełnią rolę środków deprecjonujących. Automatyzm uśmiechu staje się karykaturalnym przejawem życia pozornego przeciwstawionego życiu rzeczywistemu. Przed obrazem Mona Lizy podmiot wiersza doznaje radosnego zdumienia – nie z faktu obcowania z arcydziełem, lecz z powodu tego, że przeżył, że istnieje i że jest to istnienie fizyczne, rzeczywiste:

no i jestem
to ja jestem
wparty w posadzkę
żywymi piętami

W zakończeniu wiersza bohater liryczny mówi o przepaści oddzielającej jego życie i wszystko, co żywe (symbolicznym reprezentantem sfery życia jest tu drzewo „pierwsze drzewo”, a więc pierwsze w przestrzeni doświadczeń osobistych człowieka¹⁸), od tego pozornego istnienia, jakie jest udziałem kobiety na obrazie. Ta przepaść to odmienność losu, to ciężar doświadczeń wojennych, których metonimią jest miecz, symbolizujący zarazem nieprzekraczalną linię graniczną¹⁹.

między czarnymi jej plecami
a pierwszym drzewem mego życia

miecz leży
wytopiona przepaść

¹⁶ Ten ostatni passus jest tu wieloznaczny: odnosić się może do fortun patrycjuszowskich, jubilerskich czy bankierskich, w środowisku, z którego pochodziła Gioconda lub do którego należał portretujący ją obraz.

¹⁷ Zob. M. Grzędzielska, „Metafora dźwiękowa” (w:) M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska (red.), *Studia o metaforze II*, Wrocław 1983.

¹⁸ Nasuwać się tu może skojarzenie z rajskim drzewem żywota, opisanym w Księdze Rodzaju (1, 8).

¹⁹ W tym znaczeniu użyty został w legendzie o Tristanie i Izoldzie.

Końcowe stwierdzenie przybiera postać swoistej puenty rytmicznej. Powtarzany tok jambiczny wiersza zostaje przerwany, zahamowany w swym impecie. Spiętrzona konstrukcja metonimiczno-metaforyczna wyrażona jest w innej konwencji prozodyjnej: w wierszu wolnym przetworzonym z dziewięciosylabowego jambu, niezachowującym nawet utrwalonego podziału na człony 5- i 4-zgłoskowe. Zwolnienie akcentu wyrazowego z roli sygnalizatora metru jambicznego natychmiast podnosi tu rangę akcentu, przywraca akcentowi zdolność wyrażania związków logicznych w zdaniu. Dzięki przeformułowaniu w ostatnim dwuwierszu zasady wersyfikacyjnej możliwe jest tam wprowadzenie akcentów logicznych w członach rematycznych (*miecz leży/wytopiona przepaść* lub *miecz leży/wytopiona przepaść*). Zauważmy, że taki podział wersowy udobitnia ostatni wers, który kumuluje w sobie dwie funkcje rematyczne: między jej plecami a drzewem mego życia leży przepaść – miecz to wytopiona przepaść. Udobitnieniu końcowego fragmentu sprzyja też inwersja w przedostatnim wersie (*miecz leży*), wprowadzająca emfazę, a więc reumat uwydatniony²⁰, co nadaje wypowiedzi charakter definitywnego stwierdzenia. Zmodyfikowana forma wiersza staje się wykładnikiem przekonania o wadze i słuszności głoszonych sądów.



Przejdźmy do podsumowań.

Jako formy podległe semantyzacji – różne typy wierszowania użyte w utworze poetyckim mogą być nośnikiem konotacji wartościujących. Konotacje te są po części motywowane wcześniejszymi zastosowaniami danego typu wiersza, a więc wynikają z nawiązań intertekstualnych. Uaktywniane zostają wówczas waloryzacje przypisywane w różnych poetykach przeciwstawnym członom par, takich jak wiersz regularny – nieregularny, tradycyjny – nowatorski, rzadki – często stosowany, literacki – ludowy, występujący w tekstach do czytania – używany w utworach melicznych itp. Wartość aksjologiczna struktury wierszowej (dokładniej: wartościowanie wyrażane przez formę wiersza) bywa też pochodną współdziałania wzorca rytmicznego z semantyką wypowiedzi. Ma to miejsce, gdy wiersz użyty w funkcji onomatopei zyskuje status metafory dźwiękowej, wnoszącej ocenę pozytywną lub negatywną opisywanego zjawiska. Bardziej doraźna aksjologizacja form wiersza może

²⁰ Zob. R. Huszcza, „Tematyczno-rematyczna struktura zdania w językach różnych typów” (w:) T. Dobrzyńska (red.), *Tekst w kontekście*, Wrocław 1990.

wynikać ze współdziałania różnych sposobów wierszowania z opozycjami treściowymi w obrębie tekstu.

W utworach Herberta formy wiersza w różnoraki sposób uczestniczą w waloryzacji przedstawionego świata. Odróżniają mowę wiarygodną od automatycznej, uwyrażniają opozycję żywy – martwy (w której członem pozytywnym jest to, co żywe), wprowadzają ostry kontrast między „ja” mówiącym i opisywanym obrazem, uwydatniają ironiczny ton wypowiedzi i karykaturalne rysy portretowanej Mona Lizy, służąc tym samym deprecjonowaniu uznanych wartości estetycznych. Stają się ważnym czynnikiem kształtowania sensu wypowiedzi, z demaskatorską pasją ukazującej spolaryzowany obraz rzeczywistości postrzeganej z perspektywy bolesnych doświadczeń człowieka.

ANEKS

Zbigniew Herbert

MONA LIZA

przez siedem gór granicznych kolczaste druty rzek i rozstrzelane lasy i powieszzone mosty szedłem – przez wodospady schodów wiry morskich skrzydeł i barokowe niebo całe w bąblach aniołów – do ciebie Jeruzalem w ramach	nie miałem nadziei ale jestem pracowicie uśmiechnięta smolista niema i wypukła jakby z soczewek zbudowana na tle wklęsłego krajobrazu między czarnymi jej plecami które są jakby księżyc w chmurze
stoję w gęstej pokrzywie wycieczki na brzegu purpurowego sznura i oczu	a pierwszym drzewem okolicy jest wielka próżnia piany światła no i jestem czasem było czasem wydawało się nie warto wspominać
no i jestem widzisz jestem	

tyka jej regularny uśmiech	no i jestem
głowa wahadło nieruchome	to ja jestem
	wparty w posadzkę
oczy jej marzą nieskończoność	żywymi piętami
ale w spojrzeaniach śpią ślimaki	
	tłusta i niezbyt ładna Włoszka
	na suche skały włos rozpuszcza
no i jestem	
mieli przyjąć wszyscy	
jestem sam	
	od mięsa życia odrąbana
	porwana z domu i historii
kiedy już	
nie mógł głową ruszać	
powiedział	
jak to się skończy	
pojadę do Paryża	
	o przeraźliwych uszach z wosku
	szarą żywicy uduszona
	jej puste ciała woluminy
	są osadzone na diamentach
między drugim a trzecim palcem	
prawej ręki	
przerwa	
wkładam w tę bruzdę	
puste łuski losów	
	między czarnymi jej plecami
	a pierwszym drzewem mego życia
	miecz leży
	wytopiona przepaść

(z tomu: *Studium przedmiotu*, 1961)