

# Adam Poprawa

---

## Samowiedza w samych wierszach : autotematyzm w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 100-114

---

1997

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

wywierają fotosy z filmem przed i po seansie. W pierwszym wypadku możemy odgadnąć tylko najbardziej ogólne znaczenie poszczególnych scen: „całują się” „ktoś kogoś śledzi” itp.; w drugim wypadku zdjęcia nabierają życia, podobnie jak cytat ze znanego utworu. Gdy znamy całość, znamy także „kontekst”.<sup>62</sup>

A więc tylko wtedy możemy prześledzić „stereotypy, których istnienie jest decydujące dla zjawiska komunikacji literackiej”,<sup>63</sup> tylko wtedy możemy interpretować akt komunikowania, czyli „przekład pewnego tekstu z języka mojego «ja» na język twojego «ty»”<sup>64</sup>. Bez znajomości kontekstu znajdziemy się w sytuacji przeciętnego Europejczyka próbującego zrozumieć sztukę Dalekiego Wschodu<sup>65</sup>. A zatem nabyt karkołomnym przedsięwzięciem (z pogranicza szarlatanerii) byłoby na przykład opracowanie dziejów literatury na podstawie portretów fotograficznych, ale z całą pewnością rozdział poświęcony tym zagadnieniom może uzyskać prawo obywatelstwa w każdej syntezie historycznoliterackiej.

*Tadeusz Klimowicz*

## **Samowiedza w samych wierszach Autotematyzm w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza**

Do zagadnień autotematycznych powracał Rymkiewicz w swojej poezji wielokrotnie. Jego dziewięć tomów wypełnia w sumie dwieście dwadzieścia dziewięć utworów (nie licząc przekładów

---

<sup>62</sup> B. Eichenbaum *Problemy stylistyki filmowej*, tłum. B. Grabowska, w: *Estetyka i film*, s. 61.

<sup>63</sup> K. Bartoszyński *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, w: *Problemy socjologii literatury*, s. 129.

<sup>64</sup> J. Łotman *Semiotyka...*, s. 32.

<sup>65</sup> Por.: P. Mikołoz *Dwojnoje soobsczenije w odnoj kartinie*, w: *Semiotika i chudożestwiennoje tworczestwo*, red. J. Barabasz, Moskwa 1977.

zamieszczonych w *Metafizyce*). Spośród nich ponad dziewięćdziesiąt to teksty o charakterze autotematycznym. Celowo mówię – za Michałem Głowińskim<sup>1</sup> – o charakterze autotematycznym, gdyż nie każdy spośród tworzących wyodrębnioną podgrupę utworów jest dziełem autotematycznym *sensu stricto*. Innymi słowy – nie zawsze problematyka ta stanowi główną ideę wiersza, często występuje jedynie w jego fragmencie. Trzeba tu dodać jeszcze jedno zastrzeżenie: otóż utwory Rymkiewicza jawią się niejednokrotnie kryptowypowiedziami o poezji, sądy na jej temat zawarte są bowiem niekiedy w złożonych – raczej metaforycznych niż alegorycznych – konstrukcjach. Niemniej jednak podana liczba jest wystarczająco duża (a powiększają ją jeszcze niektóre spośród wierszy Rymkiewicza, nie przedrukowane przezeń w żadnej książce, na przykład prasowy debiut poety *Trwoga*, „Łódź Literacka” 1954 nr XI/XII), aby autotematyzm uznać zasadnie za jedno z podstawowych – ideowych i formalnych – zagadnień tej twórczości, jeśli nie za jej dominantę.

Dzięki powyższemu rozpoznaniu można zaproponować kilka sądów dotyczących całości poezji Rymkiewicza. Autotematyzm zakłada tedy dużą rolę literackiej samoświadomości. Wiersze takiego rodzaju charakteryzują się – by użyć rozróżnienia Edwarda Balcerzana – „autentyczną świadomością literacką”. Według tego badacza autentycznym stosunkiem do twórczości pisarskiej jest „taki stosunek do literatury, w którym są zasadniczo respektowane jej specyficzne właściwości – jej «literackość», jej «poetyckość»”.<sup>2</sup>

Wykorzystanie chwytów autotematycznych umożliwia poecie znaczną złożoność w konstruowaniu struktur semantycznych. Świat wpisanych sensów ulega dodatkowym komplikacjom właśnie za sprawą operowania technikami metaliterackimi; choćby z tego powodu, że w wypadkach takich traci swą jednoznaczność podmiot (i, co za tym idzie, wieloznaczność staje się cechą także jego wypowiedzi). Można tu nawet – posługując się konstatacją Kazimierza Bartoszyńskiego – wysuwać tezę o „nie mającym kresu narastaniu podmiotowości”, o „przekształcaniu się jego [podmiotu – A. P.] samowiedzy płynącej z wertykalnego rozwoju”. Ów rozwój, czyli przybywanie wpisanych w wiersz poziomów semantycznych, implikowany jest hierarchicznym statusem pod-

---

<sup>1</sup> Zob.: M. Głowiński *Autotematyczna literatura*, [hasło w:] pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 48-49.

<sup>2</sup> E. Balcerzan *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 44.

miotu. A „hierarchiczność podmiotu tekstowego występuje w przypadku pojawiania się wypowiedzi metatekstowych w ramach komunikatu, które jakby wertykalnie przekształcają podmiot tekstu”.<sup>3</sup>

Realizowana tekstem – a zarazem powołująca ów tekst do istnienia – świadomość literacka oraz podmiot o złożonej budowie stają się czynnikami umieszczającymi wiersz w szerokim literacko-kulturowym kontekście, odkrywają też tę sferę w pojedynczym dokonaniu poetyckim. „Operacja autotematyczna jest dodatkowym zabezpieczeniem języka w wypowiedzi, systemu w przekazie, kodu w komunikacie, słowem: poetyckości w wierszu”. Poetyckość, o której (przywołując koncepcję Jakobsona) pisze Balcerzan, „to nastawienie przekazu na siebie”<sup>4</sup>, jednakże drugą stroną owej podkreślonej autotematycznie poetyckości okazuje się zjawisko poniekąd przeciwne. Otóż nastawiony na siebie tekst informuje jednocześnie o swoim kontekście, przypomina jego obecność. Akcentujący swą autonomię wiersz otwiera się zarazem na kulturowe *universum*, w którym się pojawia, dzięki któremu znaczy i którego znaczenia modyfikuje.

Implikacją takiego rozumienia wiersza jest zawarta w nim projekcja odbiorcy-interpretatora. „Autotematyzm – pisze Balcerzan – ujawnia potencjalną i obecną w każdym dziele literackim partyturę dla b a d a c z a”<sup>5</sup>. Nie chodzi przy tym o zwykły literaturoznawczy, analityczno-interpretacyjny opis dzieła. Metaliteratura stanowi bowiem świadomie przeprowadzaną interpretację literatury. Pisząc wiersz, autor interpretuje poetyckie *universum*, w którym świadomie sytuuje swój tekst. „Metatekst jest świadectwem odbioru”<sup>6</sup>. Prócz tego utwór metapoetycki stanowi poniekąd swą własną interpretację. W dziełach tego rodzaju, jak powiada Ryszard Nycz, „nadawca jest również pierwszym czytelnikiem i krytykiem własnego tekstu”<sup>7</sup>.

Autor, pełniąc rolę poety, dopisuje jednocześnie swój komentarz do owej roli. Autotematyczną problematykę wierszy Rymkiewicza można sprowadzić do czterech podstawowych zespołów tematycznych. Pierwszy, to refleksja semantyczna. Pytania o znaczenia, o metody docierania do nich, o sposób ich rekonstrukcji. Drugie zagadnienie stanowią sądy na temat poety. Trzecia kwestia to definiowanie poezji, w tym tak

---

<sup>3</sup> Zob.: K. Bartoszyński *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, „Teksty Drugie” 1994 nr 2, s. 34-35.

<sup>4</sup> Zob.: E. Balcerzan *Przez znaki...*, s. 79.

<sup>5</sup> Tamże, s. 77.

<sup>6</sup> R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 16.

<sup>7</sup> Tamże. Zob. też: E. Balcerzan *Przez znaki...*, s. 79 i 100-101.

ważna dla tego pisarstwa sprawa, którą najkrócej można by określić mianem tanatologii wiersza. I wreszcie problem czwarty: posługiwanie się autotematyzmem jest dla Rymkiewicza jednym ze sposobów wpisywania w wiersz sensów egzystencjalnych. W dalszej części niniejszego artykułu zajmę się zagadnieniem pierwszym.

Rzecz jasna, wypowiedź poetycka nie jest tożsama z literaturoznawczym dyskursem, dlatego też zawarte w wierszach Rymkiewicza wszelkie sądy na temat poezji, czy to ukryte, czy też podawane „wprost” (daje cudzysłów, gdyż eksplicytność ta formułowana jest w języku poetyckim) – są przede wszystkim metaforami poezji. Ich „przekładu” można tedy dokonać co najwyżej częściowo. Innymi słowy: te poetyckie sądy o poezji współtworzą zawartość ideową poszczególnych wierszy, nie sposób więc przeformułować owych wypowiedzi na jeden całościowy i konsekwentny system dyskursywny. Możliwa jest natomiast taka interpretacja fragmentów, dzięki której odczytany zostanie pewien zespół znaczeń.

Zacznę jednak od wypowiedzi nie Rymkiewicza-poety, lecz Rymkiewicza-historyka literatury. W *Myślach różnych o ogrodach* proponuje on uznanie wieloznaczności utworu za jego „walor estetyczny”. Po przyjęciu tej bezpośredniej korelacji

będzie nam wolno powiedzieć, że wartość tekstu pozostaje w związku z ilością znaczeń, jakie tekstowi temu mogą zostać przypisane. A więc z ilością znaczeń, jakie ewokowane są przez *topoi*. Ilość znaczeń, związanych przez poetę z toposem, może być wówczas miarą wartości tekstu.<sup>8</sup>

Oczywiście, przytoczona uwaga nie stanowi autointerpretacji<sup>9</sup>. Pomiąkam także autorskie uszczegółowienie podanej opinii do kwestii topiki. Wolno przecież przy okazji tego fragmentu historycznoliterackiej książki Rymkiewicza postawić pytanie: jak – w perspektywie wpisanych w wiersz i możliwych do odczytania intencji autorskich – przedstawia się problem wieloznaczności w jego poezji?

Oto krótki utwór pt. *Powrót*:

<sup>8</sup> J. M. Rymkiewicz *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 28.

<sup>9</sup> Zatrzymując się nad owym fragmentem książki Rymkiewicza, J. Poradecki pisze: „Szczęśliwie Rymkiewicz, nie wyjaśniając tym zresztą ani trochę własnej twórczości, zdecydowanie woli wieloznaczność”. (*Sny śródziemnomorskie Heraklita*, w: *Rzecz Poetycka. Srodowisko*, wybór i oprac. A. Biskupskiego, J. Jaromłowskiego, M. Kucnera, Łódź 1975, s. 168). Zob. też: A. Międzyrzeczki *Dialogi i sąsiedztwa*, Warszawa 1971, s. 113-118.

Pierzaste flety we mgle  
nad srebrnym oceanem.  
Wracali z ziemi Hesperyd,  
zielonowłosi i nadzy,  
Z wilgą w płonących dłoniach.<sup>10</sup>

Wiersz ten został opatrzony krótkim komentarzem autora, który rozpoczyna wyjaśnienie: „Pierzaste flety, czyli flety poetów albo samoloty” (*M*, s. 48). Eksplikacja jest metatekstem, pochodzącym przecież z tomiku poetyckiego (a nie z wypowiedzi *sensu stricto* krytycznoliterackiej czy z udzielonego przez autora wywiadu), wydrukowana została pod wierszem i tworzy jego integralną część. Jako taka domaga się interpretacji. A więc: dlaczego pojawiają się tutaj samoloty? Inna postać tego pytania: czy bez pomocy autorskiego komentarza możliwe byłoby odczytanie pierzastych fletów jako peryfrazy współczesnego środka komunikacji powietrznej? Podane zostały warunki meteorologiczne tudzież miejsce w przestrzeni zajmowane przez zaszyfrowany obiekt, ale te informacje nie wystarczają do precyzyjnego odcyfrowania poetyckiego pseudonimu. Tym bardziej, że całość świata przedstawionego wiersza ewokuje krajobraz mitologiczny, nacechowany kulturową symboliką. Okazuje się jednak, iż obecność samolotów można w akcie interpretacji zracjonalizować, posługując się wcale logiczną argumentacją. Takie – potencjalne – odczytanie zaproponował Henryk Pustkowski:

Pierzasty flet-samolot istnieje na mocy Rymkiewiczowskiego „teraz” – synchronii. w której jednoczą się epoki i możliwości ludzkie. Swój obrazowy status zyskuje na prawach metonimii: pierzasty poprzez ptaka oznacza lot, flet może być kojarzony z metalową piszczałką organową (przypomina ją kadłub samolotu).<sup>11</sup>

Dociekliwość i spójność skojarzeń niewątpliwie imponują, trzeba tu jednak zgłosić kilka zastrzeżeń. Ten sposób interpretacji wydaje się bardziej adekwatny w stosunku do wierszy na przykład Peipera; poetyka Rymkiewicza charakteryzuje się odmiennym sposobem wierszotwórczego organizowania i odbiorczego rekonstruowania znaczeń. Po

---

<sup>10</sup> J. M. Rymkiewicz *Metafizyka*, Warszawa 1963, s. 48 (dalej: *M*). Lokalizacja pozostałych przytoczeń z wierszy Rymkiewicza w tekście głównym. Korzystam z następujących tomów autora: *Konwencje*, Łódź 1957 (*K*); *Animula*, Łódź 1964 (*Anim*); *Anatomia*, Warszawa 1970 (*Anat*); *Co to jest drożdż*, Warszawa 1973 (*CTJD*); *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993 (*MDP*).

<sup>11</sup> Zob.: H. Pustkowski *Przestrzenie poezji. Szkice krytycznoliterackie*, Łódź 1986, s. 30-33.

wtóre, Pustkowski nie tylko korzysta z wiedzy zaczerpniętej z eseistycznych tekstów autora *Powrotu* oraz z literaturoznawczych deskrypcji jego twórczości, ale i czyni tę wiedzę – nie wywodzącą się przecież bezpośrednio z wiersza – nieledwie fundamentem swej interpretacji. Flet-samolot jest przez badacza nie tyle wyjaśniany Rymkiewiczowska synchronią, co wręcz przez nią implikowany.

Założona przez Pustkowskiego interpretacja wiersza połączonego z komentarzem okazuje się (chyba nieco mimowiednie) poniekąd wyjaśnianiem komentarza, przeprowadzanym za pomocą wiersza. Interpretacja komentarza – przypominam – była przedsięwzięciem niezbędnym, i wypada zasadniczo zgodzić się z wnioskiem autora piszącego o też komentarza funkcjach:

Zwiążanie go z tekstem może stworzyć nowe sytuacje poetyckie, nawet niepokojące (owo naniesienie dwu czasów, wyrażone w nałożeniu się na siebie dwu rekwizytów: samolot-flet), niemniej jednak to, co miało obiektywizować komunikat poetycki, wskazywać na jego obrazową konieczność, staje się sprawą prywatną poety.<sup>12</sup>

Flety poetów a l b o samoloty. Byłaby to – według rozróżnień proponowanych przez Nycza – interpretacja alternatywna<sup>13</sup>. Dochodzi do niej jednak nie w wyniku typowego dla tego rodzaju odczytań „rozwińnięcia przeciwstawnych tekstowych wskaźników integracji znaczenia”, lecz dzięki uzupełniającemu wiersz komentarzowi poety. To autorskie „świadcstwo odbioru” (powtarzam cytowane wcześniej określenie Nycza) okazuje się jedynym powodem – i możliwością – alternatywnej interpretacji. Zrozumienie pierzastych fletów jako samolotów może się pojawić wyłącznie za sprawą suwerennej (co w tym wypadku znaczy także: arbitralnej, choć poddającej się racjonalizacji) decyzji autora. Jego intencją byłaby zatem wieloznaczność, i to dość szeroko pojmowana. Zawarte w komentarzu poety – i sformułowane wręcz prowokacyjnie – odczytanie alternatywne nie może przy tym wykluczyć podobnych zachowań interpretacyjnych odbiorcy. Przypomnieć też warto deklarację znajdującą się w *Poecie*, wierszu otwierającym debiutancki tom Rymkiewicza: „Proponuję kilka spośród wielu konwencji / Do wyboru czytającego” (*K*, s. 6). Rychło się jednak okaże, iż wnioski o arbitralnie ustanawianej wieloznaczności stanowią hipotezę sformułowaną li tylko okazjonalnie. Co prawda, w jednym z *Przypisów do „Wierszy z wygnania”* Rymkiewicz umieścił informację

<sup>12</sup> Tamże, s. 32.

<sup>13</sup> Zob.: R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 98-120.

dotyczącą fragmentu tego poematu: „Nie mów nic – tu rozpoczyna się rozmowa pomiędzy powracającym a tymi, którzy na niego czekają, lub rozmowa między tym, który śni o powrocie, a tymi, o których śni” (*Anim*, s. 40). Wydaje się więc, iż autorski komentarz raz jeszcze sugeruje interpretację alternatywną. Jednakże ten przypis poety rozumiem – posługując się terminologią Nycza – jako propozycję strategii wielowykładalności, która „zakłada z reguły pewien rodzaj hierarchicznego uporządkowania poliwalencji tekstu, ustanawiającego zasady ekwiwalencji między poszczególnymi planami znaczenia utworu”<sup>14</sup>. Równowartość, łącząc możliwe odczytania, ukazuje tutaj nierozzerwalny związek jawy i snu oraz podkreśla (a więc hierarchicznie porządkuje) wagę onirycznego charakteru świata przedstawionego.

Omawiany właśnie *Powrót* pochodzi z zamieszczonego w *Metafizyce* zestawu krótkich wierszy. Do grupy tej należą, między innymi, dwa teksty: *Zniszczony volumen* i *Zapis*. Utwory owe łączą podobieństwo pomysłu i wykonania. Przepisuję w całości ten drugi.

.....  
Cokolwiek się zdarzy.....

.....  
Biała jaskółko.....

.....Córko błyskawic...

[ *M*, s. 46]

Wiersz ten, co oczywiste, ma przypominać przekazy zachowane we fragmentach czy wręcz w postaci szczątkowej. Nie jest on przecież jakimś odnalezionym, uszkodzonym manuskrytem, lecz całym utworem ułożonym przez współczesnego poetę. Interpretacja nie polega tutaj na zwykłej rekonstrukcji znaczeń zapisanego tekstu, lecz na określeniu całości semantycznej innego rodzaju. Nie chodzi przy tym o niemożliwą całość stanowiącą przez wersy pozbawione pustych miejsc, zadaniem odbiorcy nie jest bynajmniej uzupełnianie wiersza. Tytuły *Zapis* i *Zniszczony volumen* pełnią funkcję autorskiej sugestii interpretacyjnej. Wskazują na stan, w jakim tekst został „zachowany” (stawiam cudzysłów, ponieważ tak odczytywany utwór Rymkiewicza byłby literackim falsyfikatem). Nie stanowi to jednak ich funkcji podstawowej – warto zwrócić uwagę, iż w pierwodruku prasowym („Nowa Kultura” 1961 nr 46) oba wiersze pojawiły się w zestawie opatrzonym nadtytułem *Rekonstrukcje*, w tomiku zaś poeta z takiego wyróżnienia zrezygnował, pomniejszając tym samym rolę „apokryficznego” aspek-

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 115.



tu swoich wierszy. Tytuły: *Zapis* i *Zniszczony volumen* wskazują przede wszystkim na sam sposób istnienia tekstu. Dostępny jest tedy pewien fragment kulturowego komunikatu, nie jest natomiast znana jego całość, a jeszcze mniej jest znana całość kulturowego kodu, w której ów komunikat istnieje. Puste miejsca *Zapisu* oznaczają brakujący tekst, ściślej: oznaczają b r a k pełnego tekstu, stają się sygnałem niepoznawalnego (i niepoznawalności) kontekstu<sup>15</sup>.

Niepoznawalność kulturowego kontekstu jest przestrzenią pojawiania się wierszy. Przyjmowanie i rekonstrukcja – nawet wielu – znaczeń pozostawać więc będą aktami niepełnymi. Niemożliwość osiągnięcia pełni posiada sens zarówno kulturowy, jak i egzystencjalny. Znaczenia kulturowe wiążą się z kwestią „powrotu do wzorca”. Pisze Głowiński:

Dla Rymkiewicza jest problemem w ogóle możliwość takiego powrotu. Konstruowanie ogarniającego przeszłość „teraz” natrafia na przeszkody. Aktualizacja wzorca wymaga bowiem tego, co nazwać można pewnością, stabilnością sytuacji pisarskiej, pozwalającej podjąć wzorec tak, by nie stał się „pękniętym lustrem”. Stąd obok nieustannie przypominanej idei powrotu pojawiają się i takie deklaracje:

„Słowa są wieloznaczne, a powrotu nie ma.

Cokolwiek powiesz, zagraża ci pszczoła.”

Sprawa powrotu jest więc dla Rymkiewicza w ogóle sprawa możliwości pisania.<sup>16</sup>

Potencjalna wieloznaczność wiąże się ze skazaną na niepowodzenie próbą ogarnięcia przeszłości, czyli także pojęcia i przyjęcia pełni kulturowego kontekstu. W takich warunkach owa wieloznaczność ujawnia swą drugą stronę: możliwość uzyskania znaczeń co najwyżej częściowych. Poza tym semantyczne operacje przeprowadzane są w sytuacji niepomyślnej także z innego powodu. Sytuację tę współokreślają – i współtworzą – bowiem zagrożenia o nader różnorodnym charakterze (złożona symbolika pojawiającej się w wierszu pszczoły<sup>17</sup>), poprzestanie w tym miejscu na konstatacji podstawowego zagrożenia egzystencji.

<sup>15</sup> Por. inny sposób rozumienia *Zniszczonego volumenu* i *Zapisu* – S. Sterna-Wachowiak *Kustosz metafizyki*, „*Twórczość*” 1977 nr 5, s. 105-106.

<sup>16</sup> Zob.: M. Głowiński *W poszukiwaniu czasu teraźniejszego. (O poezji Jarostawa Marka Rymkiewicza)*. „Osnowa” 1965, s. 194-195.

<sup>17</sup> R. Przybylski przytoczony przez siebie wers „Cokolwiek powiesz, zagraża ci pszczoła” opatrzył następującym komentarzem: „Komunikacja językowa przypomina rytualną śmierć. Ponieważ w pojęciu Rymkiewicza ugryzienie pszczoły oznacza symboliczną śmierć, która przekształca osobę w tekst, poeta wychwala jej żądło. Mówiącemu poecie ciągle zagraża pszczoła, której żądło pracuje dla kultury. [...] Pszczołą jest również poeta”, (*To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 35). Co prawda, w stwierdzeniu zagrożenia raczej trudno dopatrzeć się wypowiedzi o charakterze akurat laudacyjnym... Przybylski

„Weźcie te wiersze weźcie z nich co chcecie / I niech wam mówią że wy też umrzecie” (*Weźcie te wiersze*, MDP, s. 13). Dystych ten wydaje się wewnętrznie sprzeczny. Z jednej strony zakłada się tu bardzo daleko posuniętą swobodę odbiorcy (dopuszczona więc zostaje również możliwość polisemantycznej rekonstrukcji), z drugiej natomiast narzuca się mu wykładnię jedyną. Jednakże w tym fragmencie autor nie proponuje reguł odbioru *sensu stricto*, ani też nie zapisuje dosłownie rozumianej autointerpretacji, lecz stawia problem pojawiania się i istnienia znaczeń wobec<sup>18</sup> posiadającej swój kres sytuacji egzystencjalnej. Domniemana *ars moriendi* okazuje się próbą przekroczenia granic obszaru *artis*. Taki dystans wobec wiersza możliwy jest dzięki – charakteryzującej utwory autotematyczne – wspomnianej wcześniej hierarchicznej konstrukcji tekstowego podmiotu. Jej funkcją staje się swoista gradacja znaczeń, od literalnych sensów wiersza, poprzez znaczenia przywoływane i ukryte, aż do – zaryzykując takie określenie – wzięcia całej sfery seman-

---

pomija bezpośredni kontekst cytowanej linijki, czyli sensy wiersza, z którego ona pochodzi. A utwór ten, opatrzony ironicznym przecież tytułem *Dolce stil nuovo*, zawiera i taka strofoidę:

„Tyle pamiętam, bo tyle poświadczam.  
Tyle przeżyłem, bo tyle u m i e r a m.  
I smak kory, kiedy sierpień w chmurach huczy,  
Ten sam, a nie ten sam, i język wysycha.  
Teokryt rozszarpany przez wiatry. Płonie suknia  
wszetczna.”

[M, s. 31; podkr. A. P.]

Trudno zatem przy okazji tego wiersza mówić o śmierci wyłącznie rytualnej czy symbolicznej (a wspomnieć należy także inne zagrożenia: „wysycha”, „rozszarpany”, „płonie”). Zgoda, kwestia kulturotwórcza jest w utworze obecna i wielce istotna, niemniej kultura okazuje się tu także jeszcze jednym zagrożeniem. „Cokolwiek powiesz, zagraża ci pszczoła”. A więc – takie odczytanie jest przecież jak najbardziej uzasadnione – pierwotna i indywidualna intencja semantyczna poddana jest wtórnej semantyzacji kulturowej, równoznacznej niekiedy z pomniejszeniem znaczeń przypisanych swojej wypowiedzi przez mówiącego w momencie jej powstania. Ma rację J. Trznadel, piszący przed wynotowaniem fragmentu tego wiersza o „przebijającym się indywidualnym toku doświadczeń”. Zob.: *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 192-193. Zob. też: A. Międzyrzecki *Nowa scena*, „Nowe Książki” 1964 nr 7, s. 318-319.

<sup>18</sup> Na to „wobec” kładę szczególnie nacisk. Wszak nie chodzi tu wyłącznie o problematykę wierszy tudzież o jej egzystencjalną ważność (a tak potraktowała tę poezję U. Koziół, zob.: ....*Kto wam powie, jak umierać macie...*”. „Odra” 1994 nr 6, s. 103-105). Perspektywa metaliteracka, ujawniając poetyckość wypowiedzi, odsłania w tym wypadku jednocześnie fakt istnienia tej wypowiedzi w sferze tanatologicznej, czyli w sferze wymykającej się kulturowemu opisowi.

tycznej w pozakulturowy nawias. Używam takiego (w znacznym stopniu oksymoronicznego) sformułowania, aby podkreślić obecne w dystychu przekonanie o ograniczoności wszelkich podejmowanych rekonstrukcji znaczeniowótórczych. Świat semantyczny nie stanowi rzeczywistości jedynej; sam status jego istnienia jest przy tym dodatkowo – i zasadniczo – problematyzowany (a poniekąd także relatywizowany) przez realność śmierci.

Interpretowany fragment utworu *Weźcie te wiersze* – rozumiany dosłownie – stanowi propozycję dla odbiorcy, informującą go o możliwym, a zarazem oczekiwanym, sposobie traktowania czytanej poezji. W tekście *Duchu nicości* pojawia się natomiast świadectwo lektury autorskiej: „Archaiczny duchu pustki, wężu, / Chwałę cię w każdym moim wierszu, ile to już lat” (*MDP*, s. 33). Drugi wers jest swoistą reinterpretacją, która, zdaniem autora, obejmuje całość jego poezji. Reinterpretacja owa okazuje się bardziej odkryciem, zaskakującym także dla jego twórcy, niż przeprowadzonym przezeń ponownym odczytaniem własnych wierszy. Apostrofa kończy się pytaniem retorycznym „ile to już lat”, a zwrot ten nie tworzy przecież pytania żądającego się odpowiedzi, funkcją tego zwrotu jest natomiast przekazanie zdziwienia (staje się on również nieledwie kolokwialnym wtrąceniem, celowo naruszającym podniosłą stylistykę).

Reinterpretacja sprowadza się tutaj nie tyle do ujawnienia, co właśnie do odkrycia adresata – owego ducha nicości (skierowanymi doń epitetami są określenia zawarte w pierwszym wersie wynotowanego dystychu). Kwestia ta wydaje mi się istotniejsza, aniżeli ewentualne wychwalanie, i to w każdym wierszu, nader zresztą wieloznacznie w cytowanym utworze przedstawianego ducha nicości. Adresat wyznacza bowiem – a co najmniej współtworzy – przestrzeń zewnętrzną, sferę, w której tekst pojawia się i wobec której funkcjonuje. Następny wiersz w tomie (a kolejność nie jest tu sprawą obojętną) to *Parc de Sceaux*. Przepisuje jego fragment:

Posłuchaj, duchu nicości. To na twoją chwałę

Śpiewają nasze skrzypce, nasze poematy,  
Nasze wagony metra w przedwieczornej mgle.

Przechodnie znikający na ruchomych schodach,  
Gdy o perony stuka pierwszy ciepły deszcz.  
[*MDP*, s. 35]

Do odkrytego (w poprzednim wierszu) adresata kierowany jest persyflaż. Nie jest to zapewne znaczenie jedyne, ale na pewno jest to znacze-

nie ważne. Persyflaż określa postawę i intencję nadawcy, nie neguje przecież – zwłaszcza w tym wypadku – wagi problemu, do którego się odnosi.

Poematy pojawiają się obok gry instrumentów muzycznych, wagonów kolejki podziemnej i przechodzących ludzi. Wiersze istnieją tedy nie tylko w pewnych przynoszących zagrożenie (śmierć, duch nicości) okolicznościach, ale i współlistnieją razem z dziełami sztuki, wytworami cywilizacji, wreszcie – z ludźmi. Znaczenia poezji są zatem dookreślane poprzez usytuowanie tychże znaczeń jako istnienia-wśród-istnień tudzież jako istnienia-wobec-nieistnienia.

*Sui generis* dopełnieniem, czy raczej dopełnianiem różnorodnych kwestii semantyki wierszy, są utwory, których przedmiotem jest rozważanie ogólnej problematyki znaczenia. W tekstach tych autor z języka logiki i lingwistyki czyni język poetycki. Już nie tylko słowa, ale i style dziwią się tutaj sobie. Uzyskane w ten sposób napięcia pełnią funkcję tak estetyczną, jak i (poniekąd paradoksalnie) poznawczą: stylistyczno-leksykalna konstrukcja sprawia, iż natychmiast pojawia się zagadnienie precyzji znaczeniowej. Pewność umieszczonej w takim kontekście terminologii semiotycznej zostaje przy tym podana w wątpliwość. „To znaczące się pyta o swoje znaczenie / To nie wie czy istnieje choć to jest istnienie” (*To jest pojęcie krzesta*, MDP, s. 18). Znaczące i znaczenie przestają być bezproblemowymi, funkcjonalnymi dystynkcjami, podkreślona zostaje natomiast, ścisła a złożona, łącząca je relacja. Obserwowany i komentowany jest sam akt nadawania znaczeń (także znaczeń w poezji, lektura alegoryczna jest tu jak najbardziej uprawniona), nie jest natomiast wiadomy jego zasadniczy sens. Procesy znaczeniowótworcze łączą się nierozzerwalnie z kwestią istnienia. Celowe użycie rymu gramatycznego, ufundowanego na współbrzmieniu dwóch rzeczowników dewerbalnych, umożliwia podkreślenie kolejnej sprawy: istnienie znaczenia i znaczenie istnienia. Sfery te stają się niejako dwoma aspektami tego samego problemu. Jednakże rym łączący oba wersy (i obie kwestie!) jest rymem prostym. Łatwość uzyskanego współbrzmienia czyni to współbrzmienie wątpliwym, jego sensory nabierają wieloznaczności. Innymi słowy: związek istnienia i znaczenia nie jest – wbrew pozorom – konkluzją ostateczną, omawiana relacja okazuje się natomiast postawieniem (odkryciem) problemu, tyleż poznawczego, co egzystencjalnego, a nie jego rozwiązaniem. Przy tym wszystkim istnienie pojawia się tutaj nie jako przedmiot wiedzy, lecz jako dziedzina, o której orzeka się na mocy apriorycznego przeświadczenia.

Analizowanie relacji łączących egzystencję z semantyką może prowadzić także do wniosku konstatującego wzajemną nieprzystawalność obu

tych sfer. „Lecz gdzie jest drozd kiedy się drozd popsuje / Artykulacja się artykułuje” (*Co to jest drozd (I)*, CTJD, s. 7). Odpowiedzią na pytanie o istnienie staje się stwierdzenie pleonazmatyczności języka próbującego to istnienie opisać. Ujawnienie niekoherencji obu dziedzin (istnienia i przedsięwzięć sensotwórczych) jest dodatkowo wzmocnione dysonansem uzyskanym za pomocą środków wersyfikacyjnych. Cały wiersz składa się z dystychów realizujących wzorzec dwunastozgłoskowca (5+7) w wariacie z męską średniówką. Wers „Artykulacja się artykułuje” narusza ten schemat, powodując albo przesunięcie średniówki, albo wymuszając nienaturalną pauzę: „Artykula – cja”. Takie świadome autorskie zakłócenie wersyfikacyjnego porządku sprawia, iż poznawcza nikłość tautologicznego twierdzenia – które wypowiedane jest głosem gubiącym rytm, niepewnym – ulega dodatkowemu osłabieniu.

„Gwiżdż *signifiant* lecz gdzie jest *signifié* / Może to drozd kto tego drozda wie” (CTJD, s. 7). Podobnie jak w utworze *To jest pojęcie krzesła*, swoistym punktem wyjścia jest poziom znaczącego. Działalność znaczeniowórcza może się okazać czynnością skazaną na samowystarczalność, skoro jej efektem jest zaledwie pytanie o znaczenie i jego przedmiot, a nie ich odnalezienie.

Waga semantyki zostanie poniekąd uchylona za sprawą rymu, którym posłużył się autor. Współbrzmienie zderzające podany w języku francuskim termin naukowy z ostatnim członem potocznego powiedzenia daje efekt komiczny<sup>19</sup> (i jedyną w wierszu parę męskich klauzul, co powoduje, że finałowy dystych zostaje dodatkowo wyróżniony). Jednocześnie ironiczne potraktowanie kwestii znaczenia staje się przyczyną – i to jest już sens zdecydowanie pozaludyczny – niemożności elementarnego określenia tego, co istnieje: *może to drozd*. Ideę zawartą w wierszu można więc sformułować w następujący sposób: klęska poznawcza stanowi równocześnie klęskę egzystencjalną<sup>20</sup>. Tym samym raz jeszcze powróciło przekonanie o niezbywalnym związku pomiędzy istnieniem a znaczeniem, mimo że obie sfery ukazane zostały jako nie-

<sup>19</sup> Komentatorzy tomu, z którego pochodzi *Co to jest drozd (I)*, poruszali zagadnienie zabawy. Zajęcie się tym problemem doprowadziło jednego z recenzentów do orzeczeń wręcz absurdalnych. Zob.: S. Melkowski *Równieśnicy i bracia starsi*, Warszawa 1980, s. 62-70.

<sup>20</sup> Por. też opinię A. Fiuta, porównującego cykl wierszy *Co to jest drozd* ze *Sroczością* Miłosza, który zdaniem swojego monografisty „nie napisałby [...] jak Rymkiewicz: «Gwiżdż *signifiant* lecz gdzie jest *signifié*» [...] – gdyż nie wąpi w prawdziwość tego, co mówią zmysły, a język uważa za wtórny wobec rzeczywistości”, (*Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 78).

przystawalne. Ich oddzielenie prowadzi nie tylko do powątpiewającego pytania o realność desygnatu (czyli – w tym przypadku – o jego istnienie), ale i do desemantyzacji.

To jest uniwersalne każde i wszelakie  
 Ten sens już nie ma sensu Ten znak nie jest znakiem  
 [To jest pojęcie krzesła. MDP, s. 18]

Lecz czy to drozd czy tylko znak  
 A w znaku tym znaczenia brak  
 [Co to jest drozd (II). CTJD, s. 42]

Znak pozbawiony znaczenia jest bytem wewnętrznie sprzecznym. Wstępną czynność procesu semantycznego stanowi posłużenie się adekwatną nazwą, dzięki niej bowiem staje się możliwe elementarne i zasadne określenie przedmiotu-problemu. Trudno oczywiście, by funkcję takiej nazwy pełnił znak ulegający desemantyzacji. Jego bezsensowność powoduje, iż relacje pomiędzy znaczeniem i istnieniem wpisane zostają w błędne koło, uwidocznione dodatkowo w drugim z przywołanych utworów za pomocą paralelności składniowo-wersyfikacyjnej tudzież identyczności (znów dodatkowo nacechowanych) rymów pierwszego i ostatniego dystychu wiersza; układ taki tworzy konstrukcję klamrową:

Co to jest drozd To właśnie to  
 Co n a z w a ć się nie może bo  
 [...]  
 I to jest drozd to właśnie to  
 Co drozdem b y ć nie może bo  
 [CTJD, s. 41-42; podkr. A. P.]

Figura błędnego koła okazuje się przecież interpretacją jedynie momentalną czy fragmentaryczną. Wyrafinowana konstrukcja utworu podkreśla bowiem z jednej strony problem autoteliczności wiersza, z drugiej natomiast stanowi funkcję jego semantyki. Należy jeszcze dodać, iż nie tylko – by tak to określić – ogólna teoria znaczenia jest tematem omawianych fragmentów tomu *Co to jest drozd*. Wszak w poprzednim zbiorze Rymkiewicza znalazło się zdanie „Ten drozd jest poeta” (*Na śpiew drozda*, Anat, s. 20). Przypomnienie tego fragmentu nie oznacza bynajmniej, że drozda i poetę proponuję uważać za synonimy. Niemniej jednak zestawienie wierszy z cyklu *Co to jest drozd* z utworem *Na śpiew drozda* tworzy (jak najbardziej uprawnioną) przestrzeń intertekstualną, w której możliwe staje się poszukiwanie sensów autotematycznych, powstających przecież także dzięki perspektywie wy-

znaczanej przez wspomniane zagadnienie autoteliczności. Zawarta w komentowanych powyżej wierszach ogólna teoria znaczenia zyskuje więc ważkie uszczegółowienie: interpretacja przywołanych fragmentów *Co to jest drożdź (I)* i *Co to jest drożdź (II)* stanowi równocześnie interpretację obecnej w tych tekstach refleksji metapoetyckiej<sup>21</sup>.

W analizowanych wierszach Rymkiewicza rozważane były kwestie wieloznaczności, usytuowania znaczenia wobec i wśród egzystencji, tudzież wobec i wśród jej zagrożeń, związków pomiędzy znaczącym i znaczoną oraz problem desemantyzacji. Możliwe jest jeszcze niemal utożsamienie znaku i jego sensu. Zjawisko takie ma miejsce w utworze, którego tytuł – o czym autor szczegółowo informuje – jest cytatem z I Listu do Koryntian: „Wy przeto jesteście Ciałem Chrystusa” (1 Kor. 12, 27).

Wiersz traktuje o bezradności człowieka wobec czyjejś śmierci. „Nie wiesz co to jest Niejasne słowo zwłoki / Mówi chyba że coś z czegoś zostało zwleczone” (MDP, s. 47). Bohater utworu dąży do zrozumienia faktu śmierci. Posługuje się w tym celu sztuką interpretacji lingwistycznej, a dokładniej: analizą etymologiczną (zauważyć warto, iż metoda taka wymaga w tym wypadku uprzedniego założenia ścisłej przystawalności słowa i desygnatu). Ten sposób rozumowania nie daje rezultatów (oczekiwanych zresztą bez specjalnego przekonania – „N i e j a s n e słowo [...] Mówi c h y b a”; podkr. – A. P.): „Nie wiesz o co tu chodzi Co się wydarzyło / I z całą pewnością nigdy się nie dowiesz” (MDP, s. 47).

Wiersz kończy się propozycją: „Trzymaj się słów które są u Świętego Pawła / Nawet jeśli nic z tego nie potrafisz pojąć” (MDP, s. 47). Zaimek wskazujący „tego” odnosi się zarówno do doświadczenia śmierci, jak i do powtórnego w tytule fragmentu Biblii. Co szczególnie interesujące, przyjęcie owego tekstu nie wymaga wcale racjonalizującej mediacji. A może nawet pośrednictwo rozumu byłoby w tym przypadku wyborem postawy uniemożliwiającej egzystencjalną afirmację kulturowego przekazu. Nie bez powodu stawiam tu problem tekstu kultury. Finał wiersza można uznać za konsolację religijną<sup>22</sup>, ale sprawa na tym się nie wyczerpuje. Gdyby wiersz miał być wyłącznie powołującą się na Biblię religijną odpowiedzią, to nie byłoby konieczne podawanie dokładnej lokalizacji źródła przytoczenia jako pełnoprawnego członu

<sup>21</sup> Por.: S. Barańczak *Eryka i poetyka. Szkice 1970-1978*, Kraków 1981, s. 161-164; PS. [S. Pestka] *Dusza nie jest sześcianiem*, „Tygodnik Morski” 1974 nr 35, s. 19; W. Jamrozia *Przymierzanie masek*, „Nurt” 1974 nr 12, s. 30.

<sup>22</sup> Por.: U. Kozioł ...*Kto wam powie...*, s. 104.

tytułu utworu poetyckiego<sup>23</sup>. Tak wyraziste podkreślenie skrótowego adresu „(1 Kor 12, 27)” dobitnie wskazuje również na tekstowy aspekt przywoływanego dzieła. Nie jest to bynajmniej równoznaczne ze zredukowaniem sensów Biblii do poziomu wyłącznie tekstowego. Jej wyjątkowość nie zostaje podana w wątpliwość, ani też święty Paweł nie okazuje się zaledwie jednym z cytowanych przez poetę autorów. Jednakże wyróżnienie właśnie charakteru tekstowego stanowi kryptopropozycję pewnej postawy wobec literackich przekazów kultury. Nie jest to, rzecz jasna, sytuacja modelowa, obowiązująca na obszarze całej literatury. Niemniej przeto komentowany wiersz mówi również o szczególnie przyjęciu szczególnego tekstu. Decyzja takiej pozaracjonalnej akceptacji w pewnym sensie zrównuje znak z jego znaczeniem: niepełność znaczenia staje się sprawą poniekąd drugorzędną, skoro sam znak oznacza pewność.

*Adam Poprawa*

## **„Wśród rzeczywiście współczesnych a urojonych możliwości”**

Posłużyłam się podtytułem dramatu Romana Jaworskiego, by odnaleźć formułę dla młodopolskiego tomu *Archiwum Literackiego* wydanego w ubiegłym roku<sup>1</sup>. Wspólną cechą opublikowanych materiałów jest ich ścisły związek z późniejszymi zjawiskami artystycznymi, a zarazem potencjalny jedynie byt literacki.

---

<sup>23</sup> Por. opinię krytyka interpretującego funkcję wprowadzanych do tytułów i wierszy Rymkiewicza liczbowych oznaczeń cytatów z Biblii: „Z jednej strony, tego typu zabiegi upodobią wiersz do [...] teologicznej rozprawki lub przynajmniej kazania. Z drugiej wszakże, właśnie owo włączenie cyfr w rytmiczną całość utworu podkreśla poetycki charakter przekazu: poeta wypowiada (pisze) wiersz, nie naukę [...]”, W. Bonowicz *Łazarz i jego powiat*, „NaGłos” 1994 nr 14, s. 176-177.

<sup>1</sup> *Archiwum Literackie* tom XXVIII, *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, naukowy T. Lewandowski, Warszawa 1995.