

Jan Prokop

Uwagi do poetyki nastrojowego symbolizmu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (20), 102-113

1975

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.

Jan Prokop

**Uwagi do poetyki
nastrojowego symbolizmu ***

Wyraźną tendencją poetyki młodo-polskiej wydaje się akceptacja reguły monotonii tekstu. Wielokrotnie zasadą staje się dobór słów według — dość szeroko rozumianego — podobieństwa. Jak gdyby paradygmatyczna synonimiczność, a w każdym razie bliskoźnaczość czy pokrewieństwo znaczeniowe, rzutowała na oś syntagmatyczną, na linearny przebieg tekstu. Prowadzi to do powtórzeń, swoistej jednostajności, którą „poeta może (...) użytkować w specjalnych celach artystycznych”, jak powiada K. Wójcicki analizując *Przygnębienie* Staffa¹. Szereg składa się z elementów „niesklóconych” z sobą, potwierdzających się; jest wyraźnym *continuum*, niedramatyczną ciągłością. Określone to jest nie tylko podobieństwem nieskontrastowanych semów, ale często i dźwiękowym pokrewieństwem słów następujących po sobie, po tych samych wydeptanych śladach. Regule niespodzianki, zaskoczenia przeciw-

Zasada
podobieństwa
i ciągłości

¹ *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960, s. 158.

* Artykuł jest fragmentem większej pracy poświęconej poezji Micińskiego.

stawia się tu reguła swoistej redundancji. Poetyckość tekstu zdaje się polegać na pewnym nadmiarze, na spotęgowanej tożsamości elementów szeregu, co może mieć walory ekspresywne, ale może także prowadzić w impas pustosłowania, o ile „tożsamość” następujących po sobie „synonimów” nie zostanie subtelnie wycieniowana. Oto Tetmajer:

Wolno i sennie chodzą
Po jasnym tle błękitu
Złocisto białe chmurki
Z połyskiem aksamitu.
Niekiedy się zasrebrzy
Pod słońca blask z ukosa
Jaskółka śmigła, czarna,
Sunąca przez niebiosą.

Po łące cichej, jasnej,
W srebrnej objętej ramy,
Przez opalowy strumień
Złote się kładą plamy.

Szmaragdem słońce błyska
Na ciemnej drzew zieleni
Lub przez konary rzuca
Ognistych pęk promieni.

Po niebie i po lesie,
Po łąk zielonym łanie,
Przejrzyste, zwiewne idzie
Błękitne zadumanie.

(K. Tetmajer: *W lesie*)

Oto więc chmurki, które idą „wolno i sennie”, oto „jasne tło błękitu”, „łąka cicha, jasna”, „błękitne zadumanie” (nb. „przejrzyste, zwiewne”), „złocisto białe chmurki”, „złote się kładą plamy”, „na ciemnej drzew zieleni”, „po łąk zielonym łanie”. Zresztą nie wszystko wyliczyliśmy w tym krótkim wierszu, którego jednostajność podtrzymuje trzyakcentowy, z rzadkimi wyjątkami, siedmiozłoskowiec.

Subtelniejszą „tożsamość” osi syntagmatycznej prezentuje Ostrowska, przeplatająca szereg słów powracającymi grupami głosek i ustanawiająca tak zróżnicowane podobieństwa:

Tożsamość
osi syntagma-
tycznej

Magdaleno, ciszo polna,
Magdaleno, ciszo leśna,

Która zlewasz mi pod nogi
Miłosierny balsam drogi
I ocierasz włosy swemi
Stopy, pyłne kurzem ziemi —

Z wszechboleści — bezbolesna,
Z wszechniewoli — siostró wolna,

Dzięki tobie — ciszo leśna...
Dzięki tobie — ciszo polna...

B. Ostrowska: *Magdaleno...*

Wiersz opiera się nie tylko na powtarzaniu słów i paralelizmach (Magdaleno, ciszo), ale także na wariacjach motywów głoskowych, danych w słowie „magdaleno” — g, l — lub l, n, o lub ol: bezbolesna, polna itp.

**Szereg
bezkonfliktowy**

Jeśli mówi się, że Młoda Polska dąży do muzyczności (zgodnie ze znanym Verlaine'owskim „*de la musique avant toute chose*”), to muzyczność wynika w dużej mierze z zatarcia, zamazania wyrazistości warstwy znaczeniowej. Szereg znaczeniowy układa się „bezkonfliktowo”, wbrew zasadzie kontrastowania słów, które „dziwią się sobie”. Tutaj właśnie słowa nie dziwią się sobie wzajemnie, występują w towarzystwie swoich „bliskich”. Stonowanie napięć znaczeniowych między słowami sprawia, że warstwa znaczeniowa „cichnie”, staje się mniej zauważalna, natomiast na pierwszy plan wysuwa się melodia dźwięków. Tłumi ona samodzielność znaczeń, narzuca im swoje prawa, podporządkowuje, zaciera różnice. Szereg „Magdaleno, ciszo polna” staje się „nieważny” znaczeniowo, wyrazy upodabniają się do siebie znaczeniowo (obojętnieją znaczeniowo). Słowo staje się przede wszystkim dźwiękiem. Sygnans dominuje nad sygnatem. Doskonałym przykładem jest cytowany przez Wójcickiego wiersz Staffa:

Zmierzch melancholią szarą spływa...
Senność powieki moje klei,
Pełen znużenia, bez nadziei,

Chcę spać bez marzeń i rojenia...
 Gdzieś płacz sierocy się odzywa...
 Chcę spać... Myśl jakaś pośród cienia
 Błądzi, sen mać mi, przerywa,
 Ciągła, natrętna, uporczywa...
 Światłość dnia błąda dogorywa,
 Światłość omdlała i znużona...
 Zraniona łania kędys kona
 W śmiertelnej ciszy mrocznej kniei...
 Litości niemym okiem wzywa...
 Jestem znużony, bez nadziei...
 Chcę spać... Sen mać mi, przerywa
 Wciąż myśl natrętna, uporczywa...
 Zmierzch melancholią szarą spływa...
 Senność powieki moje klei...
 Znużony trudem, bez nadziei
 Błądzi wędrowiec mroźną nocą,
 Pustka bezludna w krąg, nieżywa...
 Mróz zgnębi go swą twardą mocą...
 Chcę spać... Sen mać mi, przerywa
 Wciąż myśl natrętna, uporczywa...

Senne
 tautologie

(J. Staff: *Przygnębie*)

Uderza tu ciężenie ku tautologii („zmierzch melancholią szarą (...), pełen znużenia, bez nadziei, chcę spać bez marzeń i rojenia (...), sen mać mi, przerywa, ciągła, natrętna, uporczywa (...), światłość omdlała i znużona (...), jestem znużony, bez nadziei (...), pustka bezludna (...), nieżywa (...)”).

Odchylenie od normy polega tutaj nie na nadmiarze znaczenia, na budowaniu dodatkowych napięć międzysłownych, na wzbogacaniu znaczeń, ujawnianiu — poprzez spięcia i kontrast — znaczeń ukrytych, zapomnianych, zatartych. Raczej — na czymś całkiem przeciwnym. Na niedomiarze znaczenia, na tym, że przestrzeń znaczeniowa słów jest jakby niedopełniona, otwarta na wszystkie możliwości, oczekująca dopowiedzenia, zapraszająca do współtworzenia. Słowo otwarte jest owym jakże często używanym wielokropkiem. Oczekiwanie znaczenia — ta naturalna postawa wobec słowa — zostaje zaspokojone zaledwie w części. Stąd to „zasysanie” wciągające czytelnika w niejasno oświetloną przestrzeń i zapraszające do

Słowo wciąga
w Tajemnicę

jej wypełnienia. Znaczenie nie jest dane jako gotowe, ale jako otwarta możliwość, jako biała plama, w której musi się kryć tajemniczy zapis. Słowo jest jak błędny ogień, wciągający w bezdenne otchłanie Tajemnicy. Albowiem każdy niedosyt znaczenia niejako *en creux* wywołuje jego „dotworzenie”, ale owo „dotworzone” znaczenie łąduje w nieokreślonej pozasłownej przestrzeni wielokropka. Słowo traci swą semantyczną indywidualność, cierpi na niedokrwiłość. Ale za to — wypełnia swą próżnię „pozasłownym”, „wszechogarniającym” znaczeniem. Taki wydaje się być model poetyki symbolizmu polskiego.

O walce
wielokropka
z pointą

Jeśli poetyka symbolizmu unika pointy, to właśnie dlatego, że pointa skupia i uwyrażnia znaczenie, jest ową kropką nad i, podczas gdy nastrojowy symbolizm woli rozmyślający, rozmyślający znaczenie wielokropka. Pointa zamyka tekst, zatrząskuje drzwi, które symbolizm woli zostawić otwarte w niejasną przestrzeń nieskończonego Wszeczności. Niezakończony, wielokropka, który pozwala, a nawet zmusza, aby wypełnić niedosyt znaczenia szarą mgłą oczekiwania niejasnych objawień — oto reguła tej poetyki. Ale nie tylko pointa — finał utworu, który podkreśla i uwyrażnia znaczenie często przez dramatyczny kontrast (antytezę) — bywa w poezji symbolizmu pomijana. Podobnie rzadkie jest akcentowanie znaczeniowe słowa w pozycji rymu na końcu wiersza. Pozycję rymu wielokrotnie wykorzystywano dla podkreślenia ważności słowa, rezerwowano ją dla tego, co nowe, zaskakujące, dla tego, co miało być rozwiązaniem i rewelacją:

... Wiatr wam zawyje grobowemi usty
Tę smętną kłatwę: Otóż dom wasz — pusty!

(J. Słowacki: *Król Duch*)

Tę samą funkcję pełniła przerzutnia, również uwydatniająca słowo, dodająca mu niejako znaczenia:

Ze ojcu rzekła, — a ojciec zasmucił
Czoła... i miał już przywołać guślarze

Sny tłumaczące: — gdym ja nagle wrócił
 Skrzydlaty orzeł — i moje husarze
 Przed zamkiem rzędy długimi ustawił..

(*Król Duch*)

Młoda Polska zaniedbuje i pointę, i przerzutnię, bowiem dyrektywą jej poetyki jest zacieranie znaczenia. Upodobanie do wiersza wolnego, opartego na wyodrębnionych segmentach składniowych, pozbawionego rymu, wynika prawdopodobnie właśnie z tej dyrektywy. Wiersz wolny (zdaniowy) daje mniejsze możliwości grania na opozycji między szeregiem wierszowym a szeregiem składniowym (przerzutnia), ale ta opozycja w funkcji uwydatniania znaczenia przestaje być potrzebna — ba, odczuwana jest jako nadmiar retoryki!

Funkcja
 wiersza
 wolnego

Oto fragment *Mojej pieśni wieczornej*:

Dzień mój przygasa —
 za wielkim, niebotycznym przygasa mi szczytem,
 krwawą za sobą zostawiając zorzę,
 która się czepia ogniami
 tych oto smreczyn i ścian poszarpanych,
 zatartych śladów moich stóp.
 Dzień mój przygasa, ten złoty,
 ten lazuruowy, ten słoneczny dzień,
 w błogosławieństwie swych drogich promieni
 wiążący klątwę dla człeka,
 dla zbłąkanego pielgrzyma.
 Niech gaśnie! niech ginie!
 Niech upragniony nadejdzie już wieczór
 ze swoją ciszą wieczystą,
 która ci mgłami szepcze miesięcznemi,
 że zanim miłość i spokój
 stały się ogniem trawiącym,
 zanim się stały zabójczą tęsknicą
 i tym kamiennym, ślepym przerażeniem,
 On był i myśmy byli przed początkiem.

Kasprowicz nie boi się powtórzeń, gromadzi synonimy, nawleka jak na nitkę wyrazy o przenikających się polach znaczeniowych (niech gaśnie, niech ginie). Jak gdyby zawiesza wybór synonimów czy prawie synonimów — to znaczy, że bez selekcji, redundant-

Przenikanie
 pól znaczeniowych

nie, wylicza wszystkie (wielki, niebotyczny szczyt, miłość i spokój, kamienne, ślepe przerażenie). Wyrazistość znaczeniowa rozgadnia się, tonie w potoku nie wyodrębnionych (szczególną pozycją) słów-dźwięków. Jeśli zarysuje się przeciwieństwo, to zostaje stłumione, pojawia się w „słabej” pozycji wewnątrz wiersza, a nie na końcu:

.
 w błogosławieństwie swych drogich promieni,
 więżący klątwę dla człeka,
 dla zbłąkanego pielgrzyma.

Reguła rozgadniania znaczenia, a nie skupiania go w jednym punkcie realizuje się także przez powtórzenia (dla człeka, dla zbłąkanego pielgrzyma). Ten sam ładunek rozkłada się na większy obszar. Jest to odwrotność dobitności stylu. Na pierwszy plan występuje muzyczność słowa a znaczenie zostaje zatarte — pozostaje tylko jego potencjalność, otwarta możliwość, oczekiwanie znaczenia, które wypełnia się niezróżnicowanym „wszechznaczeniem”.

Inaczej niż
 w dziele
 otwartym

Nie ma to wiele wspólnego z dziełem otwartym (w rozumieniu Umberta Eco). Dzieło otwarte jest bowiem zagęszczeniem znaczeń, które nakładają się na siebie jak kilka odrębnych rysunków na tej samej kartce. Dzieło otwarte jest wieloznaczne, może mieć kilka różnych znaczeń, pozostających ze sobą w napięciu. Ale każde z nich jest wyodrębnione, wyraźnie zarysowane, podkreślone poprzez opozycję względem znaczenia rywalizującego. Jest to zasada gry znaczeń. Prévert pisze:

Une reine de peine avec un homme d'Angleterre
 Et des travailleurs de la paix avec des gardiens de la mer
 Un hussard de la farce avec un dindon de la mort
 Un serpent à café avec un moulin à lunettes
 Un chasseur de corde avec un danseur de têtes
 Un maréchal d'écume avec une pipe en retraite

(Cortège)

W poetyce symbolizmu równowaga między sygnansem a sygnałem jest o tyle zachwiana, że rozrosłemu sygnansowi odpowiada niezróżnicowane morze sygnału. Jest jakby tak, że artykulacji po stronie dźwięku (sygnans) nie odpowiada równie daleko posunięta artykulacja sygnału. A w każdym razie opozycje w warstwie sygnansu nie pociągają za sobą — albo lepiej, czynią to tylko w niewielkim stopniu — opozycji po stronie sygnału.

Tymczasem styl romantyczny, którego odwrotnością jest poetyka symbolizmu, opierał się na opozycjach znaczeniowych. Na tym polegała jego „retoryczność”. O ile symboliści akcentowali sygnans (*de la musique avant toute chose*), to romantycy rozbudowywali sygnał. Styl romantyczny polega na dobitnym rozczłonkowaniu sygnału, na dążeniu do jego artykulacji. Stąd upodobanie do point, wykorzystywanie pozycji szczególnie eksponowanych dla słów znamiennych (rym, przerzutnia). Ale przede wszystkim stąd właśnie częstość antytezy, przeciwstawiającej słowa, a więc wyostrowającej, aktualizującej, potęgującej ładunek znaczeniowy. Zajrzyjmy do Victora Hugo:

Styl
romantyczny
odwrotnością

Allez, mes vieux soldats, mes généraux imberbes,
Et l'on voyait marcher ces va-nu-pieds superbes
Sur le monde ébloui ...
Ils allaient, ils chantaient, l'âme sans épouvante
Et les pieds sans souliers

(*Soldats de l'an II*)

Szereg słowny iskrzy tu przeciwstawieniami aktualizującymi znaczenia słów (*vieux soldats — généraux imberbes, va-nu-pieds superbes*, podczas gdy symboliści upodobniali następujące po sobie segmenty znaczeniowe. „*Les sanglots longs des violons de l'automne*” to nie szereg odrębnych „walczących” z sobą i dziwiących się sobie znaczeń, ale jedno znaczenie — upodobnione, nie wyartykułowane, niesione przez wszystkie kolejne słowa. Dla romantyków pozycja przed cezurą i pozycja rymu to miejsca eksponowane, wykorzystywane dla znaczeń przeciwstawnych:

Le navire était noir, mais la voile était blanche

(V. Hugo: *Stella. Les Châtiments*)

Podobnie Mickiewiczowski Konrad wołał:

Ześ ty nie Ojcem świata, ale Carem...

Wiersz rozpadał się na dwie znaczeniowo przeciwstawne części przedzielone cezurą:

A nie dbam o to, co mię dalej czeka:
Żywyto ducha — czy męki człowieka!

(Słowacki: *Król Duch*)

Miciński bliski
romantyzmowi

Wśród poetów Młodej Polski Miciński bliższy jest poetyce romantycznej. Jeśli u symbolistów tekst w dużej mierze stawał się strumieniem dźwięków, utożsamiał się z jego ciągłością, to romantycy akcentowali segmentowy charakter wypowiedzi, izolację wyodrębnionych słów. Poprzez rozczłonkowanie i opozycję dążyli do wyraźnej artykulacji znaczenia. Antyteza stawała się ulubioną figurą. Wiersz romantyczny jakże często wykorzystuje cezurę dla wprowadzenia antetezy — rozpada się na przeciwstawne, antytetyczne części, Podobnie Miciński napisze:

A Bóg mnie przeklął. Ja przekląłem Boga.

(Miciński: *Korsarz*)

Victor Hugo rozczłonkuje wers jeszcze bardziej, wprowadzając dramatyczną pauzę po cezurze, gdzie zamiast francuskiego generała w bitwie pojawia się wróg Blücher:

Soudain joyeux, il dit: Grouchy — c'était Blücher!
L'espoir changea de camp, le combat changea d'âme...

(*L'Expiation*)

Podobnie na antytezie buduje wiersze Słowacki: wykorzystuje różnice toku intonacyjnego i akcentów wierszowych:

I wyjść z wyjętym na słońce orężem,
Co by się zdawał nie bronią, lecz wężem!...

(*Król Duch*)

Dążenie do artykulacji tekstu, do manifestowania znaczeniowego zróżnicowania wyraża się także poprzez składniowe wtrącenia (dla klasyków podstawowym zabiegiem była inwersja ujawniająca poprzez „utrudnienie” związaną jedność tekstu):

Gromadą duchów zarządzałem ciemną,
I te — jak sługi moje — były ze mną.

(*Król Duch*)

U Micińskiego regułą krańcowej artykulacji tekstu realizuje wiersz *Bądź zdrowa...* Słowa występują w nim w wyraźnie podkreślonej izolacji:

Reguła
krańcowej
artykulacji

— Już nigdy! —

Rwie serce Twój płacz!

— Wydarł się z piersi niespodzianie,

— żegnam Cię — trzeba — i Ty Boże racz —

— liłości!...

W konie!... Chryste Panie.

Antytetyczny tok wypowiedzi, podkreślony cezurą (druga połowa wiersza jest opozycją pierwszej), spotykamy często u Micińskiego:

Znam wszystko w życiu, co poznać jest warto:

puszcze i stepy, wulkany i morza —

znam drogi proste i kręte bezdroża,

a na Tarpei mą duszę rozdarto —

znam krwawe zemsty i proch przed kościołem

i bramę piekieł, na którą się wspiałem.

(*Wodne lilie*)

albo

Ja komet król — a duch się we mnie wicherzy

jak pył pustyni w zwiewną piramidę —

ja piorun burz — a od grobowca cichszy

mogił swych kryję trupiość i ohydę.

Ja — otchłań tęcz — a płakałbym nad sobą

jak zimny wiatr na zwiedłych stawu trzcinach.

Jam blask wulkanów — a w błotnych nizinach

idę, jak pogrzeb, z nudą i żalobą.

(*Lucifer*)

Na antytezie oparta jest *Ananke*, gdzie mocy przeznaczenia przeciwstawia się wola jednostki. Nie tylko

Antytetyczność
i pointa

pierwsza zwrotka przeciwstawia się drugiej, ale i wewnątrz nich wypowiedź układa się antytetycznie (Mojej wolności dowodem błąd... Poszumy płaczą mogilnych drzew, lecz w barce życia płynie mój śpiew...). Antytetyczność łączy się z budowaniem wypowiedzi zorientowanej na pointę, która stanowi ostatni „zakręt” i (nieoczekiwane) rozwiązanie wiersza. Paralelizmy służą piętrzeniu napięcia, które zostanie nagle rozładowane — pointą. Tekst manifestuje swoją wyraźną artykulację poprzez „zderzenie” pointy z poprzedzającym szeregiem słów. Dokonuje się to często także poprzez załamanie schematu wersyfikacyjnego:

Gdybym ja nie był druid skamieniały,
bóg bez wieczności i król bez korony —
gdybym ja nie był ptak morski szalony —
gdybym ja nie był od męki szerniały,
gdybym ja nie był jak śpiew na mogile —
powiódłbym — na Termopile!

(Tak jestem smętny ...)

Nie tylko poprzez oksymoron (król — bez korony), poprzez zderzenie semu z antysemem (bóg — bez wieczności) aktualizuje się i wyostrza „zanegowane” znaczenie, uwyraźnione przez kontrast. Wyodrębnianiu słowa zamkniętego w swoich granicach i przez to naładowanego większą energią służy intonacja. Ona bowiem podkreśla granice słowa, jego izolację poprzez natrętne pauzy:

Lecz w kielichach krople spadają goryczy —
węża zdeptałem — on zwinął się — syczy.

(Wodne ilitie)

Syntaktyka
i wersyfikacja
— opozycyjnie

Podkreślaniu granicy między słowami (a więc tego, co jest artykulacją wypowiedzi, co ją segmentuje, a nie tego, co jest asymilacją, co upodabnia do siebie szereg słowny) służy napięcie między tokiem wiersza a składnią. Wypowiedź dzieli się nie tylko według jednej zasady — np. według segmentów wersowych, ale jeszcze dodatkowo — według celowo z wierszem nie zharmonizowanych segmentów składniowych:

Dusza jak płomień biały
przez morza leci w dal —
ja rycerz Boga — lecz o skały
zmiażdżyłem święty Gral.

W przydrożnej wisiał iwie
skrwawiony za mnie Mistrz —
ja mam ran więcej! — orły żywią
mem sercem — burzo świszcz!

(Na szafitowej snów głębinie...)

Dodatkowym zakłóceniem jest zmiana miary w wersie trzecim i siódmym i wprowadzenie cezury.

Jest zatem jak gdyby tak, że symboliści projektują synonimy z osi paradygmatycznej na syntagmatyczną, podczas gdy poetyka romantyczna projektuje antonimy, co zbliża ją do poetyki baroku, z upodobaniem zestawiającej w szeregu jak najostrzejsze kontrasty. A także do poetyki liryka, takiego jak Miciński, który wyraźnie przełamuje młodopolską konwencję w kierunku ekspresjonistycznym.