

KATARZYNA SYBILSKA

PRZYJEMNOŚĆ INTERTEKSTÓW
O WIERSZACH KONCERTUJĄCYCH W O-GAMIE
(PRZEZ KRESY JÓZEFA CZECHOWICZA)

naszym przyjaciołom

Kiedy poeta cytuje poetę, czytelnik znajduje się w uprzywilejowanej sytuacji. Dowiaduje się, kogo kocha poeta. Poznaje jego preferencje estetyczne. Przyjemność lektury rozbudowuje się. Wiersz inkrustowany innym wierszem stawia pytania, stwarza nowe podniety. Teksty wchodzą ze sobą w związki – miłosne. Jeden zacytowany wers, odsyłający do niejawniej całości, uruchamia niewidzialny, macierzysty kontekst. Powstają różnorodne interakcje, rozświetlające nawzajem utwory. Tworzą się partnerskie relacje. Intertekstualne splecenie rozszerza możliwości interpretacyjne, wydobywa drzemiące w ukryciu sensory. Można więc powiedzieć, że dzięki przywołaniu przez Białoszewskiego Czechowicza lepiej rozumiemy tego pierwszego, ale być może otrzymujemy także nowy klucz do drugiego.

Miron Białoszewski w wierszu *Słowa dokładane do wiśniowych wołów* z tomu *Obroty rzeczy* dwukrotnie zacytował Czechowicza:

SŁOWA DOKŁADANE DO WIŚNIOWYCH WOŁÓW

Wiśniowe woły
wiśniowe woły

nad wołami
 twarde anioły
 anioły w ostrych wozach
 w saradelach
 w miraculach
 w kumosach

Ptaszkowe czubki stodoły
 pod ptaszkami
 anioły
 bez kapeluszy
 w peluchach
 z włosami na uchach

 skrzydeł nie mają
 oddali gęsiom
 piękni są

Dwa koła – księżyc – dwa koła
 wołowa waga ma łańcuch
 złoto wiśniowe na wołach
 brzęczą żelazne oczęta
 ptaki śpią na stodołach
 cień pachnie prosto z księżycyca
 pachnie wszystko co wiezione
 gęsie skrzydła – nie na aniołach
 słuchajcie ptaków
 wołowych snów
 piękne są
 anioły kiwają głowami
 wielkimi wołami
 w wiśniowych kolorach...

Autorską decyzję posłużenia się tekstem innego poety można wytłumaczyć powołując się na zasady, które Białoszewski dość często demonstruje w swoich lirykach. Chodzi tu o różne poetyckie działania metafizyczne. Wymownym przykładem takiego postępowania jest sam tytuł wspomnianego wyżej utworu, w którym dochodzi do autotematycznego opisanie techniki twórczej: wiersz powstaje przez dokładanie słów do słów. Wszystko to służy „zabawie werbalnej polegającej na stwarzaniu świata ze słów, której celem jest wykazanie beznaczeniowości i słów, i świata”¹. Badacze twórczości Białoszewskiego twierdzą, że słowa „dodaje się” i „odejmuje od

¹ W. B o l e c k i, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 13.

rzeczy”². Myślę jednak, że w przypadku omawianego utworu wszystko odbywa się na poziomie werbalnym („desygnatem słowa jest słowo”).

Metoda twórcza demonstrowana przez Białoszewskiego, pozwalająca rozpoznać poetykę cytowanego wiersza *przez kresy*, dałaby się zapisać na dwa sposoby: na *dokładanie słów do słów* i na *słowa, które koncertują*. Obie metody mają wiele wspólnego z organizacją brzmieniową analizowanych przeze mnie wypowiedzi poetyckich. Najbardziej interesujący, jak postaram się dowiedzieć, okaże się przypadek specjalnej gamy w tonacji „O”. Kategorię tę należy rozumieć jako zestaw aliteracji, paronomazji, skupionych na głosce „o”. W wierszu *Podłogo, błogostaw!*, z którego wywodzi się „o-gama”³, słowa koncertują, dumne z tego, że są tak ładne w swej szacie dźwiękowej. Wyeksponowane w swej „nieznaczącej” warstwie, stają się przede wszystkim dźwiękami. Efekt foniczny przerasta semantyczny, uwypukla ich urodę, jednocześnie ten aspekt brzmienia jest „w tonacji z dna naszej mowy”. Przypomina to w jakiejś mierze „zaumnyj jazyk”. Sam termin „koncertowanie” można chyba rozumieć jako muzyczny popis aliteracji itp. zogniskowanych wokół wybranego konceptu fonetycznego. U Czechowicza, podobnie jak w *Podłogo, błogostaw!* czy w *Słowach dokładanych do wiśniowych wołów*, koncertowanie to podporządkowanie się samogłosce „o” – uczynienie z niej jądra, miejsca wspólnego dla kilku słów: „koła”, „dołem”, „połem” itd.

Technika „dokładania” unaocznia poetycki zakres zestawiania podobnie brzmiących słów według zasady *dźwięk do dźwięku*, wygląda to, jak układanie kostek domina⁴. Widać w tym niezwykle sprawne zespalanie elementów tekstu, przemyślaną perfekcyjnie organizację brzmieniową. Warstwa eufo-

² Odmienne zdanie ma M. Łukaszuk-Piekara, która w swej książce *„niby ja”*. *O poezji Białoszewskiego* (Lublin 1997, s. 122-124) zestawia oba te wiersze Czechowicza i Białoszewskiego, wskazując na aluzję literacką w szerszym kontekście, także historyczno-literackim, nie tylko lingwistycznym.

³ Białoszewski jak zwykle zaskakuje nie tylko swoją pomysłowością, ale i erudycją: okazuje się, że ogamy naprawdę istnieją. Jest to alfabet staroceltycki powstały pomiędzy III a V w. Pismo ogamiczne miało postać linii prostopadłych lub ukośnych o różnej długości, grupowanych po kilka na linii poziomej, prostej lub falistej. Por. M. G ł o w i ń s k i, T. K o s t k i e w i c z o w a, A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, J. S ł a w i ń s k i, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 323.

⁴ Ta sama technika może obejmować nie tylko skojarzenia słuchowe, ale i wzrokowe. Chodzi o odwzorowanie linii poziomych: przekroje buraka przypominają stoje drewna („forniry w serca, w sęki”) i poziome linie dziecięcej gry „w kartofla”, a więc słowa do słów, przedmioty do przedmiotów. Por. przypis 3 na temat pisma ogamicznego.

niczna wiersza *przez kresy* nakłania do tego, żeby go wręcz zaśpiewać⁵. W *Obrotach rzeczy* Białoszewski używa konsekwentnie terminów muzycznych, takich jak: „słowo koncertujące”, „fis”, „harmonia”, „dysonans”, „tonacja” itp., wywołując efekt autotematyczny. Określa tym samym autorską świadomość wagi zastosowanej przez siebie *i n s t r u m e n t a c j i*.

Eufonia to ta warstwa poetyki wiersza, która wydaje się niezbyt doceniana nawet przez profesjonalnych czytelników. W interpretacjach traktowana bywa często jako dodatek do istotnej treści badanego utworu. I choć jej autoteliczna ważność – istota funkcji poetyckiej – jest nie do przecenienia, to nie zawsze zauważa się celowość jej zastosowania. Chodziłoby tu o nateżenie pewnych akustycznych właściwości tekstu, które mają, chciałabym raz jeszcze podkreślić, samozwrotny charakter i mogą stanowić dominantę semantyczno-kompozycyjną wiersza. Efekty skojarzeń dźwiękowych bywają, co prawda, pozornie nieracjonalne, ale badanie ich mechanizmu zawsze wnosi coś nowego do wiedzy o procesie myślenia i tworzenia poetyckich sensów (według innego niż semantyczny porządku kreacyjnego).

Poeci w swej nieograniczonej niczym wyobraźni i inwencji od zawsze odkrywali więcej niż inni. Mam na myśli tajemnice języka, o których po dziś dzień dyskutują uczeni. „Obliczałem formę i *r u c h* [podkr. moje – K. S.] każdej głoski i wyobrażałem sobie, że za pośrednictwem przyrodzonych rytmów języka wynajdę poetyckie prawo, które prędzej lub później mogłoby stać się dostępne wszystkim zmysłom”⁶ – mówił Artur Rimbaud (nadający w geście twórczym, jak pamiętamy, kolory swoim samogłoskom).

Samogłoska „o” posiada, oprócz barwy przypisanej jej przez Rimbauda, cudowną jakość innego rodzaju, wykorzystywaną niejednokrotnie przez wielu autorów. Chodzi o cechę trudną zapewne do naukowego rozpoznania, którą, zwłaszcza w trakcie głośnej lektury, intuicyjnie postrzegamy. „O” sugeruje obrót, toczenie się itp., związane jest z ruchem „kulistym”, „po okręgu”. Ta z kolei właściwość wykorzystana bywa do oddania, oprócz innych, funkcji „obrotowych” czasu.

⁵ Kongenialność muzycznej interpretacji tego utworu dokonanej przez Grzegorza Turnaua pozwala doświadczyć najpełniej filozoficznej istoty tego tekstu. Por. także J. P r o - k o p, *Sprawa nadrealizmu*, w: *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 151: „[...] u Czechowicza asocjacionizm łączy się z [...] próbami umuzycznienia języka (>wołam koła dołem pola kołacz złoty«) [przez co] kosztem warstwy znaczeniowej wydobyte są walory dźwiękowe [...]”. Z ostatnim stwierdzeniem, dotyczącym poziomu semantycznego tego utworu, nie mogę się jednak zgodzić, co postaram się uzasadnić w dalszym wywodzie.

⁶ Cyt. za H. F r i e d r i c h, *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978, s. 123.

Aby sprawdzić nasze zmysłowe (słuchowe) intuicje dotyczące wiersza *przez kresy* i sprawdzić, czy faktycznie „o” zdominowało liczebnie inne samogłoski, zastosowałam „staromodną” tabelkę.

o	a	e	y	u/	ą	i	ę		
6	-	2	-	1	-	1	-	10	JÓZEF CZECHOWICZ <i>PRZEZ KRESY</i>
1	4	1	3	-	-	-	-	9	monotonnie koń głowę unosi
2	2	-	-	-	-	-	-	4	grzywa splywa raz po raz rytmem
1	1	-	-	-	-	-	-	2	koła koła
									ziola
1	-	5	1	1	-	-	-	8	terkocze senne półzycie
2	-	1	1	-	4	-	-	8	drożyną leśną łąkową
2	-	2	-	-	-	-	-	4	dołem dołem
1	-	1	-	-	-	-	-	2	polem
2	5	2	1	-	-	-	-	10	nad wieczorem o rżyska zawadza
1	-	2	3	-	-	-	1	7	księżyc ciemny czerwony
1	1	-	-	-	-	-	-	2	wołam
2	1	-	1	-	-	-	-	4	złoty kołacz
1	2	2	2	2	-	1	-	10	nic nie ma nawet snu tylko kół skrzyp
2	5	1	-	-	-	-	-	8	mgława noc jawa rozlewna
3	2	-	1	-	-	-	-	6	wołam kołacz złoty
6	3	2	1	-	-	-	-	12	wołam koła dołem polem kołacz złoty
34	26	21	14	4	4	2	1		

o = 32%
a = 24,5%
e = 19,8%
y = 13,2%
i = 1,8%
ą = 3,7%
ę = 0,9%
u = 3,7%

Niezwykłe nagromadzenie „obrotowej” głoski (w otoczeniu podtrzymujących ten ruch r, l, ł, m, n) determinuje w zasadzie interpretację wiersza. Sprawia, że mamy wrażenie, jakby cała wymowa niektórych jego partii zawieszona była na jednej samogłosce (podobnie jak u Białoszewskiego). Doświadczamy w ten sposób obrotu słów i ... świata. Wiedzieli o tym dobrze barokowi poeci. Przestrzeń kosmosu, przebieg czasu, ruchy ciał niebieskich opiewali, dając nam odczuć zmysłowo w swych kunsztownie paradoksalnych pomysłach to, czego do końca percypować nie możemy. Widzimy, co prawda, sunące po niebie chmury, ale czas jest dla nas raczej trwaniem niż pędem.

Inicjalny wers sonetu pierwszego Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego (będący nawiązaniem do horacjańskiego: *Eheu, fugaces [...] labuntur anni, Carm II, 14*): „Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki” został przez Jana Błońskiego skomentowany następująco: „o b ł o k i s ą o b r o t e m, t o c z ą s i ę, n i c z y m u p a r t e „o” i n s t r u m e n t a c j i s ł o w n e j; p ł y n ą, j a k g r o ż n e w o d y, t a k c z ę s t e w p o e z j i S z a r z y ń s k i e g o, j a k g w i a z d y, s ł o ń c a, k o n s t e l a c j e” [podkr. moje – K. S.]⁷. Dla Sępa świat pędzi („[...] i Tytan lotne czasy pędzą”), człowiek musi poddawać się „przemocy” nieubłaganych praw natury, na tym polega jego los. Życie nie jest wieczne, chciałoby się zatrzymać nasze trwanie, nieubłagany czas. Podobnie u Daniela Naborowskiego (w znanej *Krótkości żywota*). Życie jest chwilą, błyskiem, ponieważ: „kołem niehamowanym lotny czas uchodzi”. Tę prawdę o świecie podano nam również, jak nietrudno zauważyć, w „o” gamie.

W liryku Czechowicza mamy sytuację przeciwną. Nie przeraża nas „chwilowość” życia. Nie ma też tak intensywnej dynamiki czasu. Choć równie „kolisty”, jak w obu barokowych wierszach (co znowu uzyskano poprzez aliteracje eksponujące „o”) – toczy się w o l n o. Jego cykliczność jest ciągła, trwała. Sygnałem takiej wizji staje się już inicjalne słowo wiersza: „monotonnie”. Natura jawi się jako coś doskonałego, jak koło – bez początku, bez końca, ma w sobie perspektywę ostateczności i w sposób nieunikniony przywodzi na myśl relacje człowiek – czas – wieczność. Sęp-Szarzyński nie chce pogodzić się z ludzką znikomością, jego bohater jest autonomiczną osobą naznaczoną dramatycznymi wyborami. U Czechowicza w kolejnych 10 wersach nie odnajdujemy nawet postaci bohatera lirycznego, ktoś nam tylko opowiada krajobraz. Czekamy na pojawienie się „osoby”, widząc na razie w koniu przemierzającym rżysko jedyne go nosiciela „akcji”. Retardacja po-

⁷ J. B ł o ń s k i, *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1996², s. 70.

tęguje aurę oczekiwania, bowiem tragizm jednostki to potrzeba *z a i s t - n i e n i a* w złowieszczo-cyklicznym życiu – śnie, w którym nieubłaganie „terkocze senne półzycie”, złowieszczo (skoro nic nie ma, nawet snu) słysząc kół skrzyp. Człowiek – w tej wizji – część natury, nie został obdarzony w tym stopniu autonomią, jak u twórców barokowych. Jest tylko głosem, ujawniającym swoje istnienie.

Bohater liryczny, podmiot doznań snu i jawy, daje się poznać przez to, że chciałby niemożliwego – przerwać nieubłaganą monotonię losu; przerażające trwanie, które się nie kończy. Właściwie nie można go ani skończyć ani zacząć. Wyróżnione, pojawiające się jako pierwsze, wersotwórcze „wołam” miałoby stworzyć wymiar filozoficznego „jestem”, istnieje jako byt.

Czechowiczowska konstrukcja liryki – bez interpunkcji – powoduje, że przejście między 11 a 12 wersem (wołam / złoty kołacz) jest niejednoznaczne⁸. Można by z jednej strony uznać, że wers 12: „złoty kołacz” jest po prostu „treścią” tego wołania. Taką sytuację zdaje się przedstawiać dopiero wers 15: „wołam kołacz złoty”. Zastosowanie inwersji wobec wersu 12 (zamiast złoty kołacz – kołacz złoty) wzmacnia zróżnicowanie obu przypadków. W pierwszym nie będziemy więc pytać „co?” wołam, lecz raczej zobaczymy wersotwórczą *pointę* przedostatniej całości. Jej budowa też jest w pewnym sensie „okrągła”, bowiem brak interpunkcji powoduje rozplątanie się, rozmazywanie delimitacji wersowych odcinków liryku – melodyjnie je „łączy” zamiast „rozdzielać”. W każdym razie „złoty kołacz” w tym miejscu pełni rolę podobną do „łagodnego oka błękitu” z wiersza *W Weronie* Norwida – jest tak samo boskim znakiem natury.

Jak wiemy, Białoszewski w swej liryce nadaje pierwszorzędne znaczenie słowom a nie wizjom, czy obrazom. Stawia raczej na automatyzm słów. Efekty wyobcowania tworzone przez autokomentarze poety zdecydowanie odróżniają go od wizyjnej twórczości Czechowicza. Istnieją jednak miejsca wspólne obu kreacji artystycznych. Dla Białoszewskiego pretekstem do wskazania poetyckiego pokrewieństwa owocującego szczególną przyjemnością – zacytowaniem Czechowicza – stała się magia litery „o”. Składając w ten sposób hołd Czechowiczowi, ujawnia własną fascynację jej doskonałością: „dwa koła – księżyc – dwa koła” (*Słowa dokładane do wiśniowych wołów*).

W idyllicznej wizji kresów zawiera się obraz wieczności – koło symbolizuje jej nieskończoność. Koło to także księżyc (w kształcie). „Kołacz” zaś

⁸ Patrz: M. G ł o w i ń s k i, *Kunszt wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 61(1970), s. 129-141.

składa się fonetycznie z „koła + cz”. Głoska „o” jest okrągła jak koło, jak księżyc; obrotna jak czas, który przemija, by posłużyć się terminologią muzyczną – *da capo al fine*.

THE PLEASURE OF INTER-TEXTS.

ON POEMS CONCERTING IN THE KEY OF O
(JÓZEF CZECHOWICZ'S *PRZEZ KRESY* [THROUGH THE BORDERLAND])

S u m m a r y

The literary method demonstrated by Białoszewski that allows one to recognise the poetics of the poem *przez kresy* might be divided into two ways: into adding words to words and into words that are concerting. Both these methods have a lot in common with sound organisation. The case of a special key of „O” proves the most interesting. In the poem *Podłogo, błogostaw*, from which „the key of O” is derived, the words are concerting, proud of the fact that they are so nice in their sound arrangement. I understand the key of O as a set of alliterations, paronomasias concentrated on the sound „o”. When reading Czechowicz's lyric we think of the intra-textual weave appearing in Białoszewski's poem. At the same time a chain of associations leads us to alliterative measures used by the old masters describing the turns of the... world.

Translated by Tadeusz Karłowicz