

ROLF FIEGUTH

## O POETYCKIM ZNACZENIU NIEZNACZNEGO

WIERSZ NORWIDA *DWA GUZIKI (Z TYŁU)*<sup>1</sup>

Dla Z. St.

Uważałem, że w zarzutach Twych mnóstwo jest podobizn powyższemu, to jest: że byłoby z tego jasno, potoczyście i gładko, ale bez sił – albowiem poświęcać chcesz wyższe formy i prawa formom niższym i prawom podrzędnym. Jeszcze się nikomu nie śniło o gramatyce, kiedy już były arcydzieła – HOMER BYŁ!!!

Dlatego są prawa starsze i krzepkie więcej daleko od pisowni i gramatyki. Owszem – powołaniem stanowczym arcydzieł jest być nieustannie po-nad-gramatycznymi, i takimi przeto były, są i będą we wszystkich językach i we wszystkich całego świata literaturach.

Gdyby takimi były? – zakrzepłoby wszelkie obcowanie żywiołów ducha i sił. I byłaby mowa arcykrystaliczną zamarzłą sadzawką, której szyby dawałyby się geometrycznie rąbać i układać.

List do Juliana Fontany [marzec–kwiecień 1866]  
(9, 209)

- [1] Kmieć mówi, jak mu łatwiej – zaś człowiek uczony,  
Jak się w szkole nasłuchał – gdy umysł natchniony,  
Mówiąc, tworzy... i wiele pierw przed gramatyką  
Jest Homer!... – lecz profesor mówi tak, jak pisze.  
I porwać by się gotów na słońce z motyką –  
A muzyk mówi, jak mu lgną w palce klawisze.
- [2] I gdyby kto zagnańca postawił dzikiego  
Przed świątynią w Atenach, na której frontonie  
Są te a te zarysy – rzekłby on: „Dlaczego?...”  
Dlaczego? plan przeziera z głębi, nie zaś tonie  
W posadach gmachu? – czemu? te wewnętrzne – prawa  
Sterczą? jako mamuta grzbiet... z wyżyn mogiły...

<sup>1</sup> Niniejsza rozprawka pozostaje w związku z moim wstępem do dwujęzycznego wydania *Vade-mecum (Poesie in kritischer Phase. W: C. Norwid. Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866). Polnisch und deutsch. Mit einer Einführung von H. R. Jauß. Eingeleitet und übersetzt von Rolf Fieguth. München 1981)*. Cytaty z Norwida według: C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. Tekst początkowy patrz: T. 9: *Listy. 1862–1872*. Warszawa 1971. Cytaty z listów pochodzą też z: T. 8: *Listy. 1839–1861*. Warszawa 1971. Przy lokalizacji tekstów pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę. – Autor dziękuje paniom I. Trenkner i W. Strycharczyk za cenną pomoc gramatyczną i stylistyczną przy opracowaniu tekstu. – Podane w tekście utworu liczby w nawiasach kwadratowych oznaczają numerację zdań.

Gdy linia owa najmniej siły nie dodawa –  
A owy rozstęp linii nie spotęża siły...”

\*

- [3] Pytania te, i takie byłoby zdziwienie  
Dzikiego Scyty. – [4] Dzikość bowiem stąd pochodzi,  
Że się jest jednostronnym, jak kwiatów korzenie,  
I że się przeciw-wrotnych połowic nie godzi.

\*

- [5] Kwiat śpiewa: „Ja – do słońca prosto drgam!” – a korzeń:  
Że kwiat mu jest korzeniem... że różność? – z położeń  
Idzie, lecz nie z natury – i że on w ciemności,  
Gdzie dąży? czując, kwiatów podeptał próżności!

\*

- [6] Lecz mowa-piękna zawsze i wszędzie polega  
Na wygłoszeniu słowa zarazem ponętne,  
I tak zarazem, że się pisownię postrzega:  
[7] Po tej to zgodzie, jak po nieomylnym piętnie,  
Poznasz: pojedynczości obcowanie z prawem,  
Ducha? – z literą, nocnej głębokości – z jawem!

\*

- [8] Dodam tu, że Chińczykom, skoro nas obaczą,  
Najdziwniejszą się rzeczą wydają guziki  
Dwa – z tyłu! – te, pytają Chińczyki: „Co? znaczą...  
K'czemu? są...”

\*

- [9] Użyteczność – ocenia człek dziki,  
Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może,  
Jak chory wstać i swoje na plecy wziąć łożo.  
[10] On – ani dostrzec zdolny... że gdyby, jak groby,  
lub jak szlafroki, ludzie zatyli?... to może  
Guzików – dwóch na krzyżu wcale nie byłoby.

*Dwa guziki (z tyłu)* to jeden z niewielu wierszy, które Norwid umyślnie napisał pracując nad zestawieniem *Vade-mecum* (powstał w 1866 r.; XC). Należy on do najbardziej ciemnych i trudnych wierszy cyklu, a jednocześnie jest zabarwiony jakimś dziwacznym humorem. Ciemności *Dwu guzików* nie wyjaśnia w sposób przejrzysty ani kontekst pozostałych wierszy tej całości, ani genetyczny związek z korespondencją, którą autor prowadził z Julianem Fontaną, znanym kompozytorem, pianistą i wydawcą utworów pośmiertnych

Chopina. Powodem korespondencji była praca Fontany nad broszurą na temat reformy pisowni polskiej<sup>2</sup>. Listy Norwida nie dostarczają wygodnego klucza do zrozumienia wiersza, tym bardziej że – odmiennie niż w innych listach poetyckich z *Vade-mecum* – autor zatarał w nim wszelkie ślady wskazujące na tę korespondencję, jak chociażby dedykację. Tym też daje się uzasadnić rozpatrywanie utworu na razie poza kontekstem tejże korespondencji.

Za punkt wyjścia niniejszej analizy wybieram rozpatrzenie tekstu jako semantycznego tworu, który apeluje do literackiej kompetencji czytelnika i który zarysowuje mu specyficzną sytuację komunikacyjną<sup>3</sup>. Zakładamy, że czytelnik dysponuje pewnym ogólnym zespołem („universum”) strategii i operacji percepcyjnych wraz z ich rozmaitymi kombinacjami oraz zawartym w nim szczególnym zespołem („subuniversum”) specyficznie literackich sposobów percepcyjnych. Tekst zawiera określoną liczbę warunków i dyrektyw koniecznych, ale nie zawsze wystarczających, które wytyczają odbiorcy wypracowanie kompleksowego przebiegu percepcji dopasowanego do danego tekstu.

Sytuacja komunikacyjna wpisana w tekst narzuca czytelnikowi podczas lektury rewizje wcześniejszych interpretacji, czyli samokorektury. Literacka, a zwłaszcza poetycka specyfika tekstu sprawia, że podobne rewizje i samokorektury doprowadzać mogą odbiorcę do stematyzowania i sproblematyzowania własnej postawy percepcyjnej, przyczyniając się do powstania nowych znaczeń, jakie powinien on dodatkowo funkcjonalizować oraz wcielać do pojmowanej przez siebie całości znaczeniowej. Powody bowiem, które tekst poetycki daje czytelnikowi do „falszywego tworzenia znaczeń”, nie tracą racji bytu, tylko nabierają nowego znaczenia jako czynniki wpływające na jego nastawienie wobec tekstu. Powstaje dynamiczna korelacja między diachronią czytania (pojmowania kolejnych znaków, słów, zdań itd.) a synchronią całego (niekoniecznie gotowego i zamkniętego) układu znaczeniowego utworu. Nastawienie czytelnika na tę ostatnią strukturalizuje w każdej fazie diachronię przebiegu percepcji, podczas gdy ona przeciwdziała tendencji do przedwczesnego zakończenia procesu pojmowania całości i dynamizuje go.

Aspekt ten pozostaje w ścisłym związku z rolą, jaką odgrywa tzw. podmiot utworu w dynamicznym układzie znaczeniowym dzieła literackiego. Zarówno bowiem po stronie odbiorcy, jak i po stronie podmiotu autorskiego istnieje dynamiczne napięcie między diachronią tworzenia znaczeń a synchronią całości znaczeniowej, czyli jej tendencją do ujednoczenia i zamykania się. Podmiot utworu jest podmiotem wszystkich jego aspektów, w tym również tych cech

<sup>2</sup> Listy Norwida do Juliana Fontany (26 marca 1866; marzec–kwiecień 1866) oraz do Karola Ruprechta (kwiecień 1866); broszura J. Fontany nosi tytuł *Kilka uwag nad pisownią polską* (Paryż 1866 i 1869). Wszystkie te teksty wykazują wyraźne związki z wierszem *Dwa guziki*, w tym niemal dosłowne paralele, nie przynoszą zaś jednoznacznych wyjaśnień zagadek i ciemności wiersza. Wynika z nich tylko, że poeta broni swojej wolności przed przymusem reguł pisowni i gramatyki.

<sup>3</sup> Nawiązuję tu do znanych rozważań M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, K. Bartoszyńskiego i in. na temat komunikacji literackiej i wirtualnego odbiorcy.

tekstu, jakie dają czytelnikowi podstawę do „falszywego tworzenia znaczeń” oraz do późniejszych samokorektur. Nie jest on więc tylko podmiotem synchronicznej całości znaczeniowej, która dałaby się odseparować od diachronicznego przebiegu znaczeń. Przebieg percepcji i przebieg autorskiego zakodowania niekoniecznie muszą być ujmowane jako dwie strony tego samego procesu. Reguły sytuacji komunikacyjnej wpisanej w tekst wskazują na podmiot sprawczy utworu i zaadresowane są do odbiorcy, przy czym nie zawsze do optymalnego czytelnika, który miałby pojąć je bez reszty. Istnieje bowiem zasadnicza możliwość asymetrii stosunku pomiędzy podmiotem utworu a odbiorcą wirtualnym, „założonym”, przewidująca ciągłą irytację czytelnika, jego stałe niezrozumienie zasad konstrukcyjnych utworu. Sytuacja taka może być właśnie źródłem zamierzonych efektów estetycznych lub antyestetycznych.

Funkcjonalność podobnej zasady konstrukcyjnej da się wyjaśnić z „metapunktu widzenia”-w odniesieniu do pozycji odbiorcy wirtualnego. Obojętnie czy konkretny utwór wymaga, czy nie wymaga od czytelnika świadomego zajęcia „metapozycji” w stosunku do jego własnej roli, ta właśnie „metapozycja” zbliżona jest zawsze do stanowiska literaturoznawcy, który obserwuje napięcia między podmiotem utworu a odbiorcą wirtualnym w przebiegu „rozgrywania się” znaczeń tekstu. Wyjaśnienie tych napięć może w zależności od konkretnych warunków danego utworu złagodzić jego estetyczną lub antyestetyczną wymowę albo może ją dopiero wydobyć i podkreślić.

W *Dwóch guzikach (z tyłu)* wirtualny przebieg percepcji organizowany jest w sposób irytująco sprzeczny. Za pomocą kunsztownych zabiegów narzuca się czytelnikowi pozaestetyczną ciekawość poznawczą. Znaczenia pojedyncze, jak sformułowanie tytułu, lub większe jednostki znaczeniowe, jak np. zagadka w bajce o kwiecie i korzeniu, domagają się odgadywania, a wreszcie także argumentacja „traktatu” tkwiącego w tym wierszu doprasza się zgłębienia i zrozumienia. Narzuca się tu czytelnikowi operacje percepcyjne w sensie sukcesywnego przebiegu odbioru nastawionego na jakiś sens całości, który w wyniku linearnej lektury zostałby w końcu całkowicie rozwikłany. Sprzeciwiają się temu innego rodzaju środki budowy tekstu i jego znaczenia, które taki odbiór dezorganizują. Wymagają one przedstawienia się na niesukcesywny, nielinearny przebieg percepcji. Do takich środków zaliczamy m.in. poetyckie ekwiwalencje między rozproszonymi w tekście wątkami i fragmentami leżącymi „w poprzek” kolejnego przebiegu znaczeń.

Sprzeczność tę najlepiej można zademonstrować na przykładzie niejednoznaczności środków językowych, tworzących tzw. spójność tekstu. Są to: spójniki (cj.), demonstrativa (dem.) i pro-słowa<sup>4</sup>. Tekst główny wiersza

<sup>4</sup> Przez „demonstrativa” rozumiem zaimki i przysłówki wskazujące (ten, taki, tu); przez „pro-słowa” – każde słowo w tekście, które zastępuje jakiś poprzedni wyraz, zespół wyrazów albo też implikuje znaczeniowy. Rozważania moje pozostają w luźnym związku ze znaną sprzed lat dyskusją wokół „spójności tekstu”, np. R. Harwegh. *Pronomina und Textkonstitution*. München 1968 i *O spójności tekstu*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Wrocław 1971.

(czyli tekst bez przytoczeń wypowiedzi dzikiego Scyty, kwiatu i Chińczyków) można podzielić na 10 zdań (patrz numeracja w tekście wiersza). Są one połączone ze sobą w sposób wręcz ostentacyjny:

zdanie (2) i (1) cj.	I (w. 7)
zdanie (3) i (2) pro-słowo i dem.	Pytania te, i takie (w. 15)
zdanie (4) i (3) pro-słowo i cj.	Dzikość bowiem (w. 16)
zdanie (5) i (4) pro-słowo	Kwiat (w. 19)
zdanie (6) i (5) cj.	Lecz (w. 23)
zdanie (7) i (6) pro-słowo i dem.	(Po) tej to zgodzie (w. 26)
zdanie (8) i (7) dem.	(Dodam) tu (w. 29)
zdanie (9) i (8) pro-słowo	człek dziki (w. 32)
zdanie (10) i (9) pro-słowo i cj.	On – ani (w. 35)

Wszystkie te środki wiązania zdań tworzą razem, mimo pewnych przeszkód, system nabierający znaczenia „spójności” tego tekstu, przy czym chodziłoby o spójność typu linearnego, dyskursywnego i monologicznego. Znaczenie to, na razie abstrakcyjne i puste, wypełnia się stopniowo poprzez określone cechy gatunkowe („traktat”) oraz poprzez wyraźną syntagmatykę jednostek tematycznych („argumentacja na temat języka”). W ten sposób powstaje tendencja znaczenia monologicznego, dyskursywnego traktatu o „rozmaitych stosunkach do reguł języka”. Traktat ten byłby skomponowany następująco:

1. Rozwój tezy (każdy typ użytkowników języka – chłop, absolwent szkoły, profesor – ma inny stosunek do języka i do jego reguł. Umysł natchniony mówiąc tworzy (czy tworzy swoje reguły?), a poeta Homer jest „przed gramatyką”).

2. Ilustracja tezy. Spójnik „i” rozpoczynający zdanie (2) nawiązuje ściśle do spójników „zaś”, „gdyby”, „lecz”, „i”, „a” używanych w zdaniu (1). Narzuca on całemu fragmentowi o dzikim Scycie wraz z bajką o kwiecie i korzeniu pozory znaczenia „to, co następuje, jest ściśle związane z początkiem a także służy jako ilustracja powyższej tezy”.

3. Dopełnienie wstępnej tezy językowej. Spójnik „lecz” na początku zdania (6) wskazuje z jednej strony bezpośrednio na zdanie (5), a zatem na cały ustęp o dzikim Scycie. Z drugiej strony nawiązuje do zdania (1) oraz do szeregu spójników w nim występujących, czyli tworzy pozory połączenia ze wstępną tezą językową. Zdania (6) i (7) zachowują się zatem jak dopełnienie tezy o języku, przynosząc perspektywę filozoficznojęzykową: mowa-piękna jest w zgodzie z regułą i jest znakiem („nieomylnym piętnem”) harmonii wszelkich sprzeczności (pojedynczość – prawo; duch – litera; nocna głębokość – jawa).

4. Komentarz dodatkowy. Zwrot „dodam tu” na początku zdania (8) projektuje znaczenie „wprowadzenie komentarza dodatkowego do tezy

językowej za pomocą nawiązania do humorystycznego wątku tytułowego dwóch guzików z tyłu, czyli dwóch guzików «na krzyżu».

Te tendencje znaczeniowe podaje się jednak zdecydowanie w wątpliwość stosując liczne przeszkody, które oznaczają albo „niespójność tego tekstu”, albo też „spójność innego typu”.

Ad 1. W ustępie w. 1–6 występuje pierwiastek „przeszkadzający” w postaci jednostki składniowej

[...]... i wiele pierw przed gramatyką  
Jest Homer!... [...]

Ze względu na interpunkcję i spację prezentuje się ona jak wtrącenie cudzego głosu do monologu na temat tezy językowej. Nie przekreśla co prawda zawartości tezy, lecz modyfikuje traktatowo-monologiczny charakter jej sformułowania.

Ad 2. Zaprojektowane znaczenie „ilustracji tezy” ulega zanegowaniu w wyniku pewnej trudności: ilustrującego związku między tezą o języku a reakcjami dzikiego Scyty na widok świątyni w Atenach tudzież bajką o kwiecie i korzeniu nie da się bez kłopotu zrealizować. Pomimo uwagi „a muzyk mówi, jak mu lgną w palce klawisze”<sup>5</sup> przeskok od tematu językowego do dzikiego Scyty w Atenach wydaje się tak duży, że powiązanie oraz ujednoczenie tych znaczeń zdaniowych jest bardzo trudne z punktu widzenia „normalnej” spójności tekstu. I to również wtedy, jeśli zechciano by utworzyć powiązanie asocjacyjne między „sztuką słowa” (umysł natchniony, Homer), „sztuką muzyczną” (muzyk), „sztuką architektury” (świątynia w Atenach) a problemem przymusu reguł, wolności tworzenia i (dys)harmonii estetycznej, czyli problemem doniosłym dla sztuki jako całości.

Efekt dezorganizujący, wprowadzony przez ustęp o dzikim Scycie, zostaje spotęgowany poprzez dalszy rozwój tekstu, który zawiera niejedną absurdalność i bezsens: „dzikość” Scyty „definiuje się” jako niezdolność godzenia „przeciwnych połowic” oraz jako „jednostronność jak kwiatów-korzenie”. Szczególnie dotkliwe naruszenie „normalnej” spójności tekstu wprowadza bajka o kwiecie i korzeniu<sup>6</sup>. W niej bowiem kontekst poboczny porównania „jak kwiatów-korzenie” awansuje niespodziewanie do samodzielnego kontekstu głównego. Nie potwierdza się wrażenie, jakoby bajka ilustrowała jednostron-

<sup>5</sup> Pojawienie się „muzyka” w wierszu może być aluzją do zawodu partnera korespondencji, J. Fontany, oraz do pewnego fragmentu w „ortograficznej” broszurze tegoż. W liście do Juliana Fontany z 26 marca 1866 Norwid pisał: „Cały także pogląd na fortepian Języka zaiste że ma tę wyjątkową refleksję, na którą tylko znakomity muzyk zdobyć się mógł, przeniósłszy harmonię w sfery myśli ze sfery słuchu” (9, 208).

<sup>6</sup> O częstym występowaniu małych form narracyjnych w wierszach Norwida pisze ciekawie M. Głowiński: *Wokół „Powieści” Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 62:1971 z. 3 s. 3–31.

ność „kwiatów-korzeni”: w sporze między nimi korzeń właśnie zdaje się mieć rację, zaś jako jednostronny prezentuje się kwiat.

Tenże pierwiastek dezorganizujący nabiera tym większej wagi, że dotyczy samego centrum tekstu: bajka zaczyna się od w. 19, który stanowi symetryczną oś 37 w. całego tekstu (18 + 1 + 18).

Ad 3. Trudno także uzyskać semantyczne potwierdzenie funkcji łączącej spójnika „lecz” (w. 23). Związek między „dopełnieniem tezy językowej” (zdanie (6)) a bajką (zdanie (5)) jest tak luźny, że nie sposób orzec, czy ma on mieć charakter przeciwstawny, czy też szeregujący. Zresztą to samo „lecz” wskazuje również na jakiś związek między zdaniami (6) a (1), których znaczenia lepiej go uzasadniają. Dane tu są dwie możliwości bliższego ustalenia ich połączenia:

a) „lecz” sygnalizuje dodanie szeregujące „mowy-pięknej” do rozmaitych stosunków względem reguł językowych w myśl „wstępnej tezy językowej”. W kontekście niedbałego chłopca, wytresowanego ucznia, umysłu natchnionego i twórczego, „przedgramatycznego” Homera oraz upartego profesora postulowany związek mówienia ponętnego z mówieniem dającym „postrzegać” pisownię byłby może najdoskonalszą formą używania języka.

b) „lecz” tworzy paralelę lub alternatywę do zdania szyderczego „lecz profesor mówi tak, jak pisze”:

Lecz mowa-piękna zawsze i wszędzie polega  
Na wygłoszeniu słowa zarazem ponętnie,  
I tak zarazem, że się pisownię postrzega:

Powstałby więc związek między kpina z upartego profesora a oceną (ironiczną?) idei o pięknej zgodzie między wiernością regułom a estetyką języka.

Możliwości te wykluczają się nawzajem i trudno rozstrzygać między nimi na podstawie monologiczno-traktatowego wymiaru wiersza<sup>7</sup>.

Ad 4. „Dodatkowy komentarz” wprowadzony przez zwrot „dodam tu” (w. 29) również dezorganizuje „normalną” spójność tekstu, ponieważ nie dodaje wyjaśnień, tylko raczej dodatkowo wikła i zaciemnia.

Wymienione czynniki defunkcjonalizują zaprojektowany system środków łączących zdania – spójniki albo nie spajają, albo spajają w sposób niespo-

<sup>7</sup> W swojej broszurze Fontana proponował zniesienie ł w formach typu „rzekł; rzekłszy”. W cytowanym już liście do niego (9, 208) Norwid zareagował na to tak:

„Wszelako – co do ł, nie śmiałybym zawyrokować:

mowa piękna zawsze i wszędzie polega na wygłoszeniu słów  
zarazem ponętnym i zarazem dającym uczuć logikę pisowni.

Nie tylko jeden jest interes eufonii, jest jeszcze interes filozofii Języka...”  
Podejrzewam, że te słowa o mowie pięknej są cytatem – może z rękopisu Fontany lub z pierwszego wydania broszury (widziałem tylko drugie), może też z rozważań kogoś innego (O. Kopyczyńskiego, K. Brodzińskiego?). Norwid przeniósł je do wiersza prawie bez zmian. Okoliczność ta nie jest jednak dowodem na to, że fragment o mowie pięknej w wierszu ma być jednoznacznie ironiczny.

dziewany, podobnie jak guziki „z tyłu” na marynarce nie służą do zapinania. Chodzi oczywiście nie tylko o te dziwne połączenia zdań. Spośród wspomnianych zabiegów dezorganizujących najbardziej może intrygująca jest kwestia ironicznego czy poważnego odczytania ustępu o mowie-pięknej. Wchodzi tu w grę także problem niejasnego statusu znaczeniowego spacji, jakże charakterystycznej dla poezji Norwida. Nasuwa się traktowanie cząstek rozspacjowanych jako szczególnie ważnych, przez „mówcę” wyraźnie podkreślonych. W tym sensie fragment o mowie-pięknej dałby się rozumieć jako centralna teza o języku. Także pierwsze nawiązanie w tekście głównym do słów tytułu (w. 31–32) jest znacząco wyspacjowane. Ale właśnie ten ustęp ma wyraźnie humorystyczne i ironiczne zabarwienie, a całkiem niewątpliwa jest kpina w zdaniu rozspacjowanym częściowo „lecz profesor mówi tak, jak pisze”. Na pewno nie wolno wyciągnąć z tego wniosku, że wszystkie rozspacjowane ustępy u Norwida są szydercze lub ironiczne, zamierzone jako kpiące cytaty „cudzej mowy”, chociaż istnieją powody do takiego przypuszczenia. Podejrzenia o ironiczny charakter fragmentu poświęconego mowie pięknej nie osłabia zresztą niewątpliwa sprzeczność między tematem „mowa-piękna” a „niepięknym”, napsuzono-naukowym („profesorskim”?) sformułowaniem. Podkreślić trzeba, że mimo wszystko nie sposób ustalić jednoznacznie ironicznego charakteru tego oraz innych cząstek wiersza, zaś właśnie ta oscylacja między powagą a ironią jest czynnikiem najskuteczniej naruszającym „normalną” spójność tekstu.

Wspomniane dezorganizujące właściwości tekstu nie mają jednak wyłącznie funkcji wprowadzania zaburzeń, ale wykazują również aspekty innego rodzaju organizacji i spójności tekstu, są zatem ambiwalentne:

1. Monolog i wielogłosowość. To, co w obrębie traktatu monologicznego występuje jako czynnik zaburzający, np. wtrącanie „cudzego głosu”, przyczynia się zarazem do ukonstytuowania się zasady wielogłosowości, cechującej cały tekst w sposób konstrukcyjny. Zastanawia częstotliwość elementów języka mówionego występujących w wierszu. Przytoczone są w formie mowy niezależnej wypowiedzi dzikiego Scyty, kwiatu, Chińczyków. Wypowiedź korzenia podana jest wprawdzie w mowie zależnej, lecz dzięki interpunkcji zachowuje piętno mowy niezależnej. W dwóch dalszych fragmentach rozspacjowanie oraz interpunkcja wprowadzają intonację jakiegoś wtrętu albo pytania przerywającego monolog liryczny:

[...] – gdy umysł natchniony,  
Mówiąc, tworzy... i wiele pierw przed gramatyką  
Jest Homer!... – lecz profesor mówi tak, jak pisze,

oraz

Użyteczność – ocenia człek dziki,  
Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może,



Jak chory wstać i swoje na plecy wziąć łożę.  
 On – ani dostrzec zdolny... że gdyby, jak groby,  
 Lub jak szlafroki, ludzie zatyli?... to może

Wreszcie w monologu lirycznym jest co najmniej jeden fragment, gdzie zachodzi interferencja z językiem mówionym:

Dodam tu, że Chińczykom, skoro nas obaczą,  
 Najdziwniejszą się rzeczą wydają guziki  
 Dwa – z tyłu! – te, pytają Chińczyki: Co? znaczą...  
 K'czemu? są..."

Środki takie, jak: przeorganizowanie potoku mowy poprzez wierszową segmentację, myślniki, wykrzykniki, przecinki, znaki zapytania, spacje, wprowadzają szczególne nacechowanie intonacji słów i zdań. Wyrazy i krótkie ich zestawy, pomimo kontekstu zdaniowego, są mocno od siebie odizolowane (mówienie pełne wahań i przerw). Każda z jednostek intonacyjnych otrzymuje własny ton, przy czym dochodzi do dobitnej opozycji między intonacją długo spadającą (^ – „intonacja z naciskiem wyrażającym zdziwienie”)

guziki / dwâ / z tyłu

a intonacją długo wznoszącą (´ – „pytający ton zdziwienia”)

té / pytają Chińczyki / có / znaczą / K'czemu / są

Kiedy uwzględniamy jeszcze inne właściwości fragmentu – np. częstotliwość słów jednozłotkowych a także dźwięków „i” oraz „y” – to odnosimy wrażenie, jak gdyby się tu imitowało sposób mówienia Chińczyków i „tony” języka chińskiego.

Przykłady takie wskazują na to, że organizacja całego tekstu charakteryzuje się różnorodnością sposobów mówienia i tonacji – w konkurencji z zasadą monologiczną. Różnorodność ta daje efekty dezorganizujące, bo utrudnia czytelnikowi zidentyfikowanie autentycznego głosu podmiotu lirycznego wśród tylu różnych głosów (czyżby podmiot liryczny wyrażał się tylko we „wtrętach przyrywających”? ). Ma ona jednak także charakter konstrukcyjny i tworzący nową spójność – bo służy jako poetycki równoważnik tematu „różnorodność stosunków do reguły języka”.

2. Asocjacyjna funkcja porządkująca wątków słownych. Do najpoważniejszych czynników zaburzających należy pozorny brak związku bajki o kwiecie i korzeniu z resztą tekstu. Jednocześnie daje się na jej przykładzie pokazać „inną” zasadę organizacji tekstu. Wspomnieliśmy już, że generuje bajkę kontekst poboczny porównania „jednostronnym jak kwiatów

korzenie”. W dodatku jest ona asocjacyjnie związana z początkiem tekstu poprzez motyw „słońca”:

[...] – lecz profesor mówi tak, jak pisze,  
I porwać by się gotów na słońce z motyką.

Kwiat śpiewa: „Ja – do słońca prosto drgam! – [...]

Wątek powraca raz jeszcze w postaci zmodyfikowanej jako „jaw”:

Poznasz: pojedynczości obcowanie z prawem,  
Ducha? – z literą, nocnej głębokości – z jawem!

Wyraźny brak znaczenia tytułowego wątku dwóch guzików ma na pewno efekt dezorganizujący i irytujący. Jednocześnie zaś tenże wątek pełni konstrukcyjną funkcję obramowania i sprzężenia, gdyż pojawia się w samym końcu wiersza (przedtem jeszcze w w. 31–32). W dodatku „bezfunkcyjność” dwóch guzików wiąże się asocjacyjnie z pokaźną liczbą również „bezfunkcyjnych” wykroczeń przeciwko regułom języka w tekście wiersza – w zakresie dźwięków („gramatyką”, w. 3), składni (błąd w budowie zdania (3) „Pytania te, i takie byłoby zdziwienie dzikiego Scyty” ze względu na niezgodność podmiotów z orzeczeniem; błąd w zakresie połączenia zdań (patrz wcześniejsze uwagi).

3. Paralelizm kompozycyjny. „Ilustracja” wstępnej tezy językowej fragmentem o Scycie na pewno mało co ilustruje, a „komentarz dodatkowy” (w. 29–37) niewiele wyjaśnia – stąd efekt ich przeszkadzania. Jednocześnie zaś oba pełnią funkcję konstrukcyjną tworząc paralelizm kompozycyjny. Po „wstępnej tezie językowej” (w. 1–6) znajduje się rozumowanie obcego Scyty na temat świątyni w Atenach, po fragmencie o mowie-pięknej – rozumowanie obcych Chińczyków na temat dwóch guzików, przy czym one oba dotyczą typowych zjawisk europejskiej kultury i cywilizacji. Paralelizm ten potęgują oraz rozszerzają dwie dalsze zasady organizacji: „montaż tekstu” i „asocjacyjna syntagmatyka tematów”.

4. Montaż tekstu. Paralelę między Scytą a Chińczykami tworzy nie tylko pozycja kompozycyjna, lecz dodatkowo manewr, którego spodziewalibyśmy się dopiero w poezji współczesnej – zmontowanie rozmaitych kawałków tekstowych. Ostatnia strofa funkcjonuje niby jako komentarz do Chińczyków, którzy nie rozumieją znaczenia guzików. Ale „człek dziki” (mianownik liczby pojedynczej) nie jest zupełnie naturalnym pro-słowem dla wyrazu „Chińczyki” (mianownik liczby mnogiej) – nie tylko ze względu na niezgodność liczby, ale też dlatego że Chińczycy nie są dzikimi, a wreszcie i dlatego, że temat „harmonii ogólnej” wcale nie pasuje do cząstki o Chińczykach. Natomiast wszystko to sprawia, że początek strofy prawidłowo można przyłączyć do cząstki o Scycie. Oto jak wyglądałoby bezpośrednie sąsiedztwo obu urywków:

„[...] – czemu? te wewnętrzne – prawa  
 Sterczą? jako mamuta grzbiet... z wyżyn mogiły...  
 Gdy linia owa najmniej siły nie dodawa –  
 A owy rozstęp linii nie spotęża siły...”

K'czemu? są...”

\*

Użyteczność – ocenia człek dziki,  
 Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może,

Na pewno z takiego przemontowania wynikają nowe sprzeczności: „dziki” nie ma tu odpowiednika rymowego. Ale nawet gdyby „miejsca cięcia” obu urywków tekstowych pasowały jeszcze lepiej do siebie, to taka rekonstrukcja miałaby tylko ograniczoną wartość ilustracyjną – o ile podkreślałaby w miarę ścisłą korelację obu fragmentów. Korelacja ta odzwierciedla notabene dość osobliwy związek między „bezfunkcyjnymi” guzikami a liniami świątyni greckiej, które „nie spotężają siły”.

Analogicznie zestawzić można ustępy o języku lub o mowie-pięknej:

Kmieć mówi, jak mu łatwiej – zaś człowiek uczony,  
 Jak się w szkole nasłuchał – gdy umysł natchniony,  
 Mówiąc, tworzy... i wiele pierw przed gramatyką  
 Jest Homer!... lecz profesor mówi tak, jak pisze,  
 I porwać by się gotów na słońce z motyką –  
 A muzyk mówi, jak mu lgną w palce klawisze.

Lecz mowa-piękna zawsze i wszędzie polega

Oba wypadki „montażu tekstu” potwierdzają asocjacyjną organizację tekstu, która leży jakby „w poprzek” traktatowo-monologicznemu porządkowi wiersza.

5. Asocjacyjna syntagmatyka tematów. Dezorganizujący charakter ma brak argumentatywnego zharmonizowania głównego (?) tematu: „reguły i estetyka języka”, z tematami pobocznymi, często paradoksalnymi i niby nie związanymi z resztą. Jeden z tych tematów pobocznych znalazł się nawet „niespodziewanie” w tytule wiersza. Natomiast istnieje zharmonizowanie asocjacyjne. Wypowiedzi Scyty i Chińczyków odnoszą się do spraw europejskich, a mianowicie do klasycznej starożytności (świątynia w Atenach) oraz do współczesności (dwa guziki z tyłu na marynarce).

Zarysowuje się tu perspektywa historiozoficzna. Europejską kulturę i cywilizację relatywizują oceny pozaeuropejskie: to, co nam się wydaje najwyższym wcieleniem idei harmonii – świątynia starogrecka – dla Scyty jest barbarzyńskie jak „mamuta-grzbiet” i estetycznie chybione. To, co nam się wydaje normalną częścią składową naszej garderoby – guziki – dla Chińczyków jest zbyt cenne i komiczne. Dalej mówi się aluzyjnie o różnych fazach historycznych naszej

kultury: „Homer” wskazuje na starożytność przedklasyczną, „świątynia” na starożytność klasyczną, a „guziki” – na współczesność. Tę ostatnią wiąże się z wątkami chrześcijańskimi za pomocą guzików „na krzyżu” – por. także uleczanego przez Chrystusa chorego, który bierze swoje łożo na plecy (czyżby owe guziki „na krzyżu” były reminiscencją tego cudu biblijnego?). Wreszcie znajdujemy również aluzje do przyszłego, ostatecznego celu historii – do powrotu wieku złotego, ery zgody i obcowania pojedynczości z prawem, ducha z literą, nocnej głębokości z jawą.

W tym właśnie miejscu jawi się wyraźny związek między tematem języka a innymi tematami: „zgoda” między wymową ponętną i piękną a wymową dającą postrzegać pisownię (przestrzegającą pisowni / dającą spostrzec pisownię) przemienia się na serio lub ironicznie w znak, czyli w „piętno” harmonii ogólnej. Tym samym problem reguł i estetyki języka znalazł się w szerszej perspektywie historiozoficznej. Jego rozwiązanie uzależnia się od każdorazowych przesłanek i warunków kulturowych oraz historycznych. Pozostaje to w sprzeczności z „naukowo-intersubiektywnym” sformułowaniem fragmentu o mowie pięknej („zawsze i wszędzie”), która to sprzeczność wzmaga podejrzenie o ironię, jakiej część ta podlegała od samego początku. Jakieś „zawsze i wszędzie” zaistnieje dla estetyki języka może dopiero w przyszłości („po tej to zgodzie poznasz”), a może mowa-piękna w ogóle pojawi się dopiero w przyszłości. Na razie jednak na pytanie o obcowanie z regułami języka właśnie nie ma „zawsze i wszędzie” tej samej odpowiedzi, lecz zmienia się ona w zależności od przesłanek kulturowych i historycznych Europejczyka, Scyty, Chińczyka jak również chłopa i profesora.

\*

Powyższe wywody zmierzają do wniosku, że nie wykluczają się wzajem dwie odmiany spójności tekstu, które tu rozróżniamy – odmiana traktatowo-monologiczna i odmiana asocjacyjna. Oddziałują one wspólnie a zarazem sprzecznie na zachowanie percepcyjne czytelnika i podsuwają mu wykluczające się strategie w tym zakresie. Traktatowe cechy tekstu popierane są dość efektywnie za pomocą kilku środków asocjacyjnych: paralelizmu kompozycyjnego oraz silnych sugestii rodzaju nieargumentatywnego, narzucających odbiorcy pytanie o „dlaczego?” i o „po co?” tekstu. Do w. 22 skrycie jest nawet wpisane pytanie czytelnika do poety „dokąd dąży?”. Pierwsze słowo Scyty brzmi „Dlaczego?”; Chińczycy pytają „Co? znaczą... K'czemu? są... Docenić należy także sugestię uwarunkowanego gatunkiem pytania o zagadkę tkwiącą w bajce o kwiecie i korzeniu. Sugestie te jednak prowadzą jawnie do impasu. Próba pójścia za argumentacją tego „traktatu” nie da zadowalającego wyniku. Za dużą bowiem jest różnorodność głosów oraz tonacji z nie dającą się rozwikłać mieszaniną powagi i ironii, aby móc rozpoznać niesfałszowany głos podmiotu lirycznego. Opinii poety na temat reguł i estetyki języka nie da się tą drogą dokładnie wypośrodkować. Czytelnik „traktatu” znajduje się w sytuacji Scyty

przed świątynią w Atenach lub Chińczyków patrzących na komiczne dwa guziki z tyłu. Wrażenie niestosowności oraz braku znaczenia „dwóch guzików na krzyżu” potęguje wyraźna i zarazem arbitralna wskazówka związku między guzikami „na krzyżu” a tym, że ludzie jeszcze niezupełnie zatyli. Spoza tego wątku jakby szyderczo spoziera potoczne znaczenie słowa „guzik” (zanotowane u Karłowicza) – „nic; figa”.

We wprowadzaniu czytelnika w impas jest jednak metoda, nad którą nie sposób przejść do porządku dziennego przy ocenianiu całej budowy tekstu. Temu, kto nie zniecierpliwiał się do reszty wierszem, narzuca się zajmowanie krytycznego punktu widzenia w stosunku do „normalnej” strategii percepcyjnej oraz oglądanie się za innymi lub dodatkowymi strategiami. W związku z tym pozostaje wskazówka zawarta w tekście, według której nie wolno być „jednostronnym” jak Scyta lub kwiatów-korzenie, lecz należy „godzić przeciw-wrotne połowice”. Unaocznia to poniekąd bajka o sporze między kwiatem a korzeniem.

Wątek „połowic przeciw-wrotnych” da się odnieść do samej budowy tekstu. Nie przypadkiem znalazł się on w w. 18, dokładnie na końcu pierwszej połowy tekstu obejmującego 37 w. (18 + 1 + 18), czyli dokładnie na końcu pierwszej części „paralelizmu kompozycyjnego”, którego oś symetryczną stanowi bajka. Jednocześnie „połowice przeciw-wrotne” odsyłają do techniki cięcia i montażu tekstu, a w szerszym sensie do wszelkich „przeciw-wrotnych” składników argumentacji. Zarysowuje się wtedy kompleksowa dialektyczna relacja między asocjacyjną syntagmatyką tematów a wadliwą strukturą argumentacyjną „traktatu”. Asocjacje tematów przynoszą bowiem związek myślowy, którego nie zdążyła ustanowić argumentacja traktatowa – związek między pytaniem o ważność reguł języka i jego estetyki a relatywizującą to pytanie perspektywą historyzoficzną. To dopiero środki asocjacyjne uwidoczniają pełny rozmiar rozumowania teoretycznojęzykowego i metapoetycznego. Jednocześnie aktualizuje się w ten sposób wady argumentacji traktatowej.

Tak samo przedstawia się korelacja między „traktatem” a „asocjacjami poetyckimi”: asocjacje nabierają dodatkowego, argumentatywnego znaczenia, traktat zaś nabiera dodatkowego poetyckiego wymiaru i znaczenia. „Wadliwa” struktura traktatowa tekstu bowiem umożliwi czytelnikowi bezpośrednio poetyckie (i nieargumentatywne) przeżywanie ostentacyjnego Norwidowskiego sceptycyzmu względem reguł w poezji, podczas gdy asocjacje dostarczają niektórych brakujących argumentów i związków teoretyczno-dyskursywnych. To, że wątek dwóch guzików zachowuje swój niestosowny i nieznaczący charakter, nabiera w tym właśnie kontekście swoistego znaczenia poetyckiego. Puste znaczeniowo „dwa guziki z tyłu” uzyskują wymykający się kategoriom semiotyków status odznaki („guzików-znaczków”) dla „nieustannie przed- i ponadgramatycznego” charakteru poezji.

Nasza analiza sytuacji komunikacyjnej, wpisanej w ten utwór, opierała się możliwie najściślej na samym tekście. „Możliwie najściślej” ma tu sens ograniczający, bo tekst właśnie zawiera tylko konieczne, nie zaś wszystkie wystarczające warunki i wytyczne dla czytelnika. Dalszy ciąg dyskusji nad

wierszem będzie musiał się opierać na innych wierszach i wypowiedziach poety. Tu ograniczę się do niektórych tylko wskazówek. Bezpośrednią ramą kontekstową są pozostałe wiersze *Vade-mecum*. Pewne ich tytuły występują tu jako pojedyncze słowa (V. *Harmonia*; IX. *Ciemność*; LXXXIV. *Czemu*). Powracają w nim niektóre wątki kluczowe reszty cyklu, m.in. grób, krzyż, kwiat, duch, litera, (język), mowa, (styl), szlafrok, zatyły<sup>8</sup>. Jednocześnie wiersz zajmuje w kompozycji cyklu, tak wieloznacznej i sprzecznej w sobie, pozycję szczególnie wyizolowaną i „dezorganizującą”<sup>9</sup>. Jest on tam – w sposób poetycko znaczący – „zbyteczny”, pełni jakby rolę „dwóch guzików z tyłu”, o których w nim mowa.

Dalszych wyjaśnień udzielać może korespondencja Norwida (por. przyp. 2). Zagadkowa bajka o sporze między kwiatem a korzeniem odnosi się – tak samo jak cały wiersz – do języka poetyckiego i do poezji. To na podstawie tekstu dało się co prawda przypuścić – kwiat „śpiewa”, a „śpiewać” to potoczna przenośnia dla „mówić lirycznie”; „kwiat” symbolizuje ideę poezji („niebieski kwiat” poezji romantycznej; *Pierwiosnek* Mickiewicza) – nie dostarcza on jednak na to niezbitego dowodu. Pomocne jest tu sformułowanie w liście Norwida do Marii Trębickiej z 15 września 1856: „Słowo ma kwiat, bo w s z y s t k o, co ma owoc, ma i kwiat, [...]” (8, 288).

Tym samym poprawna wydaje się interpretacja bajki jako zobrazowanie dwóch sprzecznych koncepcji poezji – liryki śpiewanej, opiewającej przyrodę i „drgającej do słońca” oraz liryki „gdzieś dążącej w ciemności”. Spór odpowiada walce samego Norwida. Jak wiadomo, przemawiał on w swojej poezji za ciemnością jako wartością dodatnią<sup>10</sup>, często też sprzeciwiał się ubogiej w myśli i zrutynizowanej śpiewności lirycznej, czyli „kwiatów podeptał próżności” (por. w *Vade-mecum* również wiersze: VIII. *Liryka i druk*; IX. *Ciemność*; LXXXI. *Kolebka pieśni*; XCIII. *Źródło*). Uwagi godna dla oceniania pozycji Norwida jest wyrażona w bajce idea jedności dialektycznej obu koncepcji. Kwiat i korzeń to składniki jednej i tej samej rośliny, korzeń zaś kwiat uważa za swój korzeń. W przeciwieństwie do tego listy poety nierzadko świadczą o nazbyt gorliwej jednostronności przy obronie własnej „ciemnej”, gardzącej śpiewnością liryczną poezji. W tej apologetycznej korespondencji znajdują się zaś także gniewnie wnikliwie tłumaczenia własnej koncepcji poetyckiej,

<sup>8</sup> Motyw guzików występuje jeszcze gdzie indziej w cyklu, w wierszu *Czynownicy*, i to również w funkcji przedmiotów pozbawionych istotnego znaczenia:

C z y n o w n i k ó w! – o! – czynowników  
Naspotykałem w życiu dużo;  
Nie pomnę liczby ich guzików,  
Ani ku czemu wszystkie służą?

<sup>9</sup> O spójności / niespójności kompozycji cyklu *Vade-mecum* traktuję w *Poesie in kritischer Phase* (s. 37 nn.).

<sup>10</sup> Por. także J. Łuczak-Wild. *Zum Problem der „Dunkelheit” von Norwids Dichtung*. W: *Schweizerische Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau. August 1973*. Luzern und Frankfurt am Main 1973 s. 107–119.

jak np. następujący słynny komentarz na temat znaczenia form chybionych i zbytanych w liryce, który da się odnieść również do wątku dwóch guzików (list do Bronisława Zaleskiego z ok. 15 listopada 1867):

W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary. Barbarzyniec tylko zdejmą te nożem z gipsu i psowa tałość (9, 328).