

Pamiętnik Literacki 2010, 4, s. 131-147



Pojęcie izoplazmii w koncepcji czasowości tekstu poetyckiego Grupy μ

Katarzyna Wołowska, Witold Wołowski

KATARZYNA WOŁOWSKA, WITOLD WOŁOWSKI
(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

POJĘCIE IZOPLAZMII W KONCEPCJI CZASOWOŚCI TEKSTU POETYCKIEGO GRUPY μ *

Badania nad problemem czasowości, zarówno w samym języku, który jako taki jest przedmiotem językoznawstwa, jak i w dziele literackim, utworzonym z języka i stanowiącym jego specyficzne użycie rządzące się w dużym stopniu własnymi prawami, od dawna należą do głównego nurtu zainteresowań lingwistów i poetyków. W niniejszym szkicu skupimy się na jednej z koncepcji czasowości w dość specyficznym gatunku dyskursu, jakim jest dyskurs poetycki, mianowicie na próbie uchwycenia i opisu wspomnianego wymiaru zaproponowanej przez francuską grupę semiotyków zwaną Grupą μ (*Groupe μ*) lub Retorykami z Liège. Nawiązując do opracowanej w r. 1970 teorii figur retorycznych (*Rhétorique générale* (Retoryka ogólna)), badacze z Grupy μ (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet)¹ zaproponowali w r. 1977 własną koncepcję poetyckości, której jednym z głównych wykładników jest relacja między lekturą linearną a lekturą tabularną tekstu poetyckiego². Relacja ta łączy się z nieuchronnym odniesieniem do problematyki czasowości, której Grupa μ poświęca

* Niniejszy artykuł jest już trzecim ogniwem serii retrospektywnych spojrzeń językoznawczo-literaturoznawczych na ciekawe, niezbyt znane lub zapomniane francuskie teorie i narzędzia metodologiczne służące do badania języka poetyckiego (odnośnie do dwóch poprzednich prac, zob. W. Wołowski, *Henryka Bremonda rozważania o poezji czystej*. W zb.: *Glissades. Mélanges offerts à Alfons Pilorz à l'occasion de son 80ème anniversaire*. Textes réunis et présentés par J. Bieliński, M. Sowa, W. Wołowski. Lublin 2008. – K. Wołowska, W. Wołowski, *O koncepcji języka poetyckiego Jeana Cohena*. „Roczniki Humanistyczne” 2008, z. 5). Tekst sygnują dwie osoby o zainteresowaniach naukowych dotyczących odpowiednio lingwistyki i teorii literatury, czyli dziedzin, na których pograniczu sytuują się na ogół analizowane w tej serii teorie i metodologie.

¹ Jakkolwiek krytycznie nie spoglądalibyśmy na dokonania Retoryków z Liège, należy wspomnieć tu o znaczącej roli, jaką odegrały prace Grupy μ – zwłaszcza J.-M. Klinkenberga – dla stworzenia *Précis de sémiotique générale* (Paris 1996), pokazanej syntezy przybliżającej badaczom i studentom na całym świecie dorobek tej istotnej dziedziny humanistyki, jaką jest semiologia.

² Ideą lektury tabularnej z powodzeniem wolno posiłkować się w badaniu tak krótkich, jak i dłuższych utworów literackich o charakterze poetyckim. Tabularyzm może być rozumiany nie tylko jako typ odczytywania, ale także jako jedna z zasadniczych właściwości wypowiedzi poetyckiej (zob. analizy tabularyczne monodyskursów w teatrze poetyckim i wypowiedzi o poetyckości w ogóle w W. Wołowski, *L'Adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans le théâtre de François Billeldoux*. Lublin 2005).

osobny rozdział swej pracy *Rhétorique de la poésie* (Retoryka poezji)³, zatytułowany dość tajemniczo *Isoplasmie et temporalité* (Izoplazmia a czasowość). Aby właściwie ukontekstować nasze uwagi i analizy, konieczne będzie jednak wykraczanie tu i ówdzie poza obręb wymienionego rozdziału.

W tym miejscu warto zadać pytanie, czy rzeczywiście koncepcja Grupy μ jest na tyle interesująca dla współczesnego badacza języka poetyckiego, by jeszcze do niej wracać, czy nie stanowi to już propozycji zbyt przestarzałej. Otóż, naszym zdaniem, istnieją co najmniej trzy powody, dla których warto przyrzeć się dokładniej wybranym ideom zaproponowanym przez Grupę μ , a także przybliżyć – szczególnie odbiorcy polskiemu – wypracowany przez nią aparat pojęciowy i narzędzia analityczne. Po pierwsze, nie zawsze to, co najnowsze, jest koniecznie najciekawsze i najskuteczniejsze. Gdy przyjrzymy się bardzo krytycznie i wnikliwie rozwojowi lingwistyki czy poetyki, dojdziemy ostatecznie do wniosku, że nie ma tak naprawdę metod całkowicie błędnych czy przestarzałych, że w każdej koncepcji zaproponowanej w którymś momencie rozwoju danej dziedziny tkwi jakaś prawda i słuszne przesłanki, choć ta czy inna metodologia wymaga niejednokrotnie dokładniejszego dopracowania lub modyfikacji pola swych zastosowań. Poza tym na danym etapie wiele ciekawych i wartościowych tekstów albo pozostaje w cieniu tego, co akurat modniejsze, bardziej „na topie”, albo zbyt łatwo ulega zapomnieniu, podczas gdy proponowane w nich rozwiązania i metody często stoją na niezwykle wysokim poziomie. Po drugie, prace Grupy μ są niezbyt znane na gruncie polskim, a *Rhétorique de la poésie*, książkę, w której Retorycy z Liège przedstawili swoją koncepcję czasowości dzieła poetyckiego, jeszcze rzadziej się wzmiankuje niż wspomnianą wcześniej *Rhétorique générale*, cytowaną głównie ze względu na oryginalnie podjętą w niej tematykę figur retorycznych (koncepcja metabolizacji z podziałem na metaplazmy, metataksy, metasememy i metalogizmy). Po trzecie, problemy, jakie Grupa μ obiera za przedmiot swoich badań (zwłaszcza: izotopiczność – allotopiczność tekstu⁴, poli-izotopia, teoria tropu i figury), muszą w pewnym stopniu zainteresować nie tylko poetyków, ale także językoznawców, którzy skupiają swą uwagę na żywym użyciu języka, czyli na analizie dyskursu i zjawisk w nim zachodzących. Należy przy tym podkreślić, że późne lata sześćdziesiąte i lata siedemdziesiąte, kiedy powstała zarówno *Rhétorique générale*, jak i *Rhétorique de la poésie*, były okresem szczególnie intensywnych dyskusji językoznawców na temat mechanizmów funkcjonowania tropów i innych zabiegów retorycznych (jakże typowych dla dyskursu poetyckiego), a dyskusje te zaowocowały mnóstwem ciekawych propozycji teoretycznych, które do dziś nie straciły na swej wartości⁵. Należy tu dodać – co prawda z lekkim przymrużeniem oka – że był to również czas mody na konstruowanie wyjątkowo hermetycznych aparatów pojęciowych i skomplikowanych podejść metodologicznych, czego prace Grupy μ stanowią jeden z jaskrawszych przykładów, przynajmniej na gruncie francuskim.

³ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*. Paris 1990 (wyd. 1: 1977). Dalej do tej pracy odsyłamy skrótem G. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

⁴ Co do krytycznej dyskusji na temat sposobu specyficznego pojmowania izotopiczności przez teoretyków z Liège zob. K. Wołowska, *Le Paradoxe en langue et discours*. Paris 2008, s. 115–116.

⁵ Zob. nasz poprzedni artykuł (Wołowska, Wołowski, *op. cit.*) o dokonaniach J. Cohena (*Structure du langage poétique*. Paris 1966; *Le Haut langage. Théorie de la poéticité*. Paris 1979).

Mimo tego jej propozycje w wielu przypadkach wydają się bardzo trafne i mogą stanowić znakomity punkt wyjścia do najnowszych badań nad dyskursem poetyckim, a także nad zjawiskami dyskursywnymi w ujęciach ściśle językoznawczych. Z tego też względu – i przede wszystkim z myślą o czytelniku polskim – proponujemy tu dość szczegółowy, acz siłą rzeczy uproszczony obraz koncepcji czasowości tekstu poetyckiego wypracowanej przez Retoryków z Liège, z naciskiem na centralny jej element, czyli na pojęcie izoplazmii (*isoplasmie*). Uwagi, jakimi opatrzymy tę prezentację, nie tylko są wyrazem samej chęci spojrzenia krytycznego na opisywaną koncepcję z uprzywilejowanej pozycji współczesnego badacza, lecz mają służyć konstruktywnemu wyodrębnieniu tych elementów teorii i metodologii, które mogą w pewien sposób wzbogacić tradycyjnie rozumianą analizę czasowości w dziele poetyckim. Dla zilustrowania wniosków, do których dojdziemy w tej materii, proponujemy analizę krótkiego utworu poetyckiego z praktycznym zastosowaniem aparatu pojęciowego i narzędzi wypracowanych przez Grupę μ .

Czasowość jako wymiar języka poetyckiego

Punktem wyjścia do rozważań Grupy μ na temat czasowości w poezji jest odniesienie krytyczne do słynnej Jakobsonowskiej definicji funkcji poetyckiej⁶. Przypomnijmy, że polega ona na przeniesieniu zasady ekwiwalencji z osi paradygmatycznej, czyli z osi selekcji znaków, na oś syntagmatyczną, czyli oś kombinacji, co pozwala na swoiste wyjaśnienie mechanizmu tropu i figury retorycznej w terminach kombinacji sensów (mechanizm metonimii) lub ich zmiany, ściśle podstawienia jednego sensu pod drugi (mechanizm metafory). Według badaczy rozwijających koncepcję Jakobsona, wśród których można wymienić np. Michela Le Guerna, autora fundamentalnej we francuskim językoznawstwie pracy na temat metafory i metonimii⁷, zmiana sensu, na jakiej opiera się figura, powstaje w wyniku kontekstowego przyłączenia lub zniesienia (*adjonction / suppression*) pewnych cech semantycznych użytych słów.

Grupa μ nie zgadza się z tą koncepcją figury, gdyż nie bierze ona pod uwagę dwóch istotnych elementów syntagmy (rozumianej jako dyskursywna kombinacja jednostek języka), jakimi są: 1) jej wymiar czasowy, właściwy syntagmie, nie zaś paradygmatowi, który z racji tego, że elementy występują w nim równocześnie, jest wirtualny i atemporalny; 2) pojawianie się na osi syntagmatycznej regularności i podobieństw (nawet w przypadku wypowiedzenia, które nie pełni funkcji poetyckiej), o czym świadczy konieczność zachowania izotopii, czyli syntagmatycznego powtórzenia pewnych cech semantycznych.

Według Grupy μ – z punktu widzenia czasowości Jakobsonowska oś paradygmatyczna, czyli oś selekcji, porządkowania (*ordre*), może być rozumiana jako domena czasu przeszłego, gdyż jej elementy (dotyczące zarówno świata, jak i języka) musiały zostać wcześniej ułożone, by dało się dokonać między nimi wyboru. Oś syntagmatyczna natomiast, czyli oś kombinacji elementów wyodrębnionych z paradygmatu (domena wolności), należałaby wtedy do wymiaru czasu przyszłego-

⁶ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*. Paris 1963.

⁷ M. Le Guern, *La Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris 1973.

go, gdyż operacje dokonywane w tym wymiarze polegają na wprowadzaniu relacji między jednostkami już zastanymi (G 138). Mowa tu oczywiście o czasowości, by tak się wyrazić, perspektywicznej. Na podstawie interpretacji myśli Jakobsona badacze zakładają, że spójność wypowiedzenia stworzonego w tym procesie wymaga powtórzenia na osi syntagmatycznej pewnych elementów wybranych z paradygmatu, powtórzenie zaś może być traktowane jako jedna z cech definicyjnych poezji i prowadzić do nadania jej charakteru ponadczasowego. Dotyczy to tylko planu semantycznego, powtórzenia bowiem, prowadząc do neutralizacji relacji następczości między elementami syntagmy, noszą temporalność tekstu poetyckiego na poziomie treści. Badacze z Grupy μ uznają jednak, że na tym etapie rzecz się nie kończy, gdyż wymiar czasowy występuje w poezji jak najbardziej, choć na innym planie niż semantyczny, a mianowicie na planie wyrażenia (G 139).

Aby móc przejść do omówienia tego problemu, naszkicujmy pokrótce koncepcję poetyckości według Grupy μ . Definiuje się ona na planie semantycznym jako „etos” (trudno powiedzieć, co dokładnie badacze rozumieją pod tym pojęciem), rodzący się w tzw. odczycie pośredniczącym między dwiema przeciwstawnymi kategoriami rzeczywistości: *anthropos-cosmos* (człowiek-świat), czy też, według innych terminologii, interoceptywność-eksteroceptywność⁸ albo natura-kultura⁹. Etos poetycki ma, zdaniem teoretyków z Liège, strukturę triadyczną, polega bowiem na ustanowieniu w dyskursie opozycji między dwoma wspomnianymi elementami oraz na mediacji między nimi (w wymiarze językowym: *logos* – trzeci wierzchołek trójkąta), której postrzeganiu służy tzw. lektura tabularna (czyli całościowe ujęcie tekstu). Lektura ta przekracza wymiar linearny tekstu, a zatem wychodzi poza czas (jest natury atemporalnej), choć wcale nie znaczy to, że proces ten jest statyczny (G 96–135).

Czasowy wymiar tekstu poetyckiego (i zresztą każdego innego komunikatu językowego) według Grupy μ wiąże się z procesem odbioru przekazu (*réception*) i procesem przyswojenia treści (*intégration*). Podstawowa zależność między tymi procesami opiera się na opozycji następczość-jednoczesność. Język ze swej natury zasadza się na chronologii, czyli ma swoją *chronosyntaksę* (*chronosyntaxe*)¹⁰. Oznacza to, że czytelnik lub słuchacz otrzymuje instrukcje potrzebne do interpretacji tekstu według pewnej określonej kolejności (etap odbioru w czasie – lektura linearna), jednak cały sens przekazu może odebrać tylko wtedy, gdy zarazem zestawia sobie wszystkie jego elementy, uchwyci je swoim umysłem w sposób *symultaniczny* (atemporalny etap przyswojenia treści przekazu – lektura tabularna) (G 139–140). Jest to operacja związana z linearną naturą języka, gdzie następstwo *fonemów*, czyli elementów drugiej artykulacji według funkcjonalnej teorii André Martineta¹¹, pozwala utworzyć monemy, czyli jednostki pierwszej artykulacji, kombinacja zaś tych ostatnich składa się na pełne wypowiedzenia¹². Żeby jednak stworzyć monem, a potem

⁸ Zob. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris 1966.

⁹ Zob. C. Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*. Paris 1958; *La Pensée sauvage*. Paris 1962.

¹⁰ Zob. F. Edeline, *Syntaxe et poésie concrète*. „Courier du Centre international d’Etudes poétiques” 1972, nr 89.

¹¹ A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*. Paris 1970.

¹² Funkcjonalistyczną teorię podwójnej artykulacji należy rozpatrywać w kategoriach wybo-

wypowiedzenie, trzeba ogarnąć umysłem wszystkie jego elementy naraz, zsyntezować je i ustalić ich ostateczny sens. Ten model odbioru, typowy dla komunikacji językowej w ogóle, Grupa μ odnosi w sposób szczególny do języka poetyckiego, gdyż wspomniane mechanizmy są w nim jeszcze bardziej wyraźne niż w przypadku odbioru zwykłych wypowiedzi.

W tej koncepcji poezja jest zawsze ustrukturyzowana temporalnie, czyli zawiera ograniczenia czasowe powodujące tworzenie się rozmaitych zależności między elementami komunikatu. Proces odbioru poezji polega na uchwyceniu w lekturze linearnej owych zależności, różnic, podobieństw czy powtórzeń. Wymaga on zatem: 1) ciągłego powracania do elementów wcześniejszych, których wzięcie pod uwagę jest niezbędne do odbioru dalszych części przekazu (oznacza to niekiedy zastępowanie czasu linearnego czasem cyklicznym), 2) wybiegania myślą w przyszłość, stawiania hipotez, zakładów (*un pari d'occurrence*), określania swych oczekiwań odnośnie do dalszej części przekazu. W tej podwójnej operacji zbiegają się i łączą ze sobą przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, co prowadzi do „odczasowienia” tekstu¹³. Poza tym, jeśli w tekście poetyckim jest więcej elementów równoważnych (*équivalences*) niż różnic, pamięć odbiorcy magazynuje dane według typów, a nie poszczególnych użyć, czyli dokonuje operacji wyabstrahowania z zastosowanych elementów pewnych cech ogólnych. Grupa μ doszukuje się zresztą w tym mechanizmie powodów, dla których strukturalizm mówi o systemie języka jako tworze ponadczasowym, albowiem w synchronicznej percepcji relacji między elementami systemu czasowość ulega swoistemu zawieszeniu.

Ogólnie rzecz ujmując, Grupa μ wymienia co najmniej dwa powody do odrzucenia, tudzież zmarginalizowania wymiaru temporalnego w lekturze tekstu poetyckiego: 1) aczasowość relacji wychwytywanych w odbiorze tekstu, 2) tabularny charakter etosu poetyckiego (w modelu triadycznym poetyckości występuje bowiem jedynie logiczne następstwo czasowe – najpierw dostrzegamy opozycję, by dopiero później wychwycić mediację między jej elementami). Nie zmienia to jednak faktu, że czas występuje w każdym komunikacie językowym, również w tekście poetyckim, z racji tego, że konieczny warunek lektury tabularnej stanowi uprzednia lektura linearna. Skoro *signifiant* istnieje tylko w czasie, jest on w odbiorze *p o s t r z e g a n y* (*perçu*), natomiast *signifié*, którego odbiór wymaga zarazem objęcia umysłem pewnej liczby elementów, *t w o r z o n y* (*conçu*). To miało by oznaczać, że problematyka semantyczna (dotycząca *signifié*) może być rozpatrywana poza czasowością, w przeciwieństwie do planu wyrażenia, dla którego wymiar temporalny stanowi rację bytu (G 142–145).

W tym miejscu należałoby poczynić pewne zastrzeżenia metodologiczne. 1. Fakt, że z powodu jakichś zabiegów (niekoniecznie związanych z czasowością) utwór poetycki jest interpretowany czy też przedstawiany przez niektórych odbiorców jako wznoszący się ponad czas (co nie jest zresztą regułą), nie oznacza jeszcze, że wiersze nie zawierają bardzo skomplikowanych struktur czasowych na wszystkich poziomach i we wszystkich aspektach uporządkowania materiału ję-

ru środków językowych, którego mówiący dokonuje najpierw na poziomie semantycznym (dobór środków leksykalnych), a następnie na poziomie dźwiękowym (dobór środków wyrażenia w celu przekazania treści odbiorcy).

¹³ Zob. analogiczne (choć dotyczące zasadniczo planu treści) spostrzeżenia na temat totalizacji czasowej u C o h e n a (*Le Haut langage. Théorie de la poéticité*).

zykowego. Struktury te, ewidentnie istniejące, stanowią w pełni uprawniony przedmiot analiz, dlatego pewnym nieporozumieniem wydaje się zbyt szybkie i łatwe sklasyfikowanie poezji jako dyskursu aczasowego¹⁴. Grupa μ zdaje się celowo przerysowywać i zbyt uogólniać tę cechę tekstu poetyckiego, aby dobitniej wyakcentować zaproponowaną dalej koncepcję izoplazmii. 2. Sprowadzanie czasowego wymiaru tekstu poetyckiego do badania powtórzeń elementów na planie *signifiant* (tzn. w stopniowym narastaniu warstwy brzmieniowej – lektura linearna) stanowi wyraz daleko idącego redukcjonizmu. Wiersz, nawet najprostszy, jest obiektywnie tworem o wiele bardziej złożonym, niż ujawnia to jego brzmieniowe stawanie się w czasie na osi syntagmatycznej dyskursu. Choć rzeczywiście warunkiem kompleksowego odczytu tekstu poetyckiego jest odczyt linearny i szczególne potraktowanie efektów tworzących się w owej linearności, fakt ten nie uprawnia w żadnym wypadku do wykluczania z badań nad czasowością zagadnień związanych z szeroko rozumianą strukturą chronotopiczną dzieła literackiego, która wyznacza jego definitywny sens (bez względu na to, czy jest on klarowny, czy nie). W ogólnym rozrachunku to zawsze całość, i to jak najszerzej postrzegana całość, nadaje sens częściom składowym, a nie odwrotnie. Można, oczywiście, wytyczyć swym analizom aspektu czasowego pewien wąski zakres operacyjny, ale nie da się wyrzucić z poezji czasu, który tkwi w świecie przez nią kreowanym, czyniąc to w oparciu o niemożliwą do udowodnienia hipotezę atemporalności utworu poetyckiego jako takiego. Założenie, wedle którego badanie czasowości w poezji ma sens tylko w jej aspekcie fonicznym – bo w planie treści o czasie mówić się nie da – jest właściwie nie do utrzymania. 3. Rozważania na temat czasowości w operacji postrzegania paradygmatu (domena przeszłości) i syntagmy (domena przyszłości), w operacji mentalnego konstruowania *signifié* czy w innych operacjach intelektualnych jest, oczywiście, uprawnione w perspektywie ściśle kognitywistycznej, niemniej w dziedzinie poetyki i retoryki, w którą wpisują się badania teoretyków z Liège, nie wolno zapominać o konkretnej architekturze czasowej świata przedstawionego i – co niezmiernie ważne – o temporalnym wymiarze aktu wypowiedzenia, jakim jest sam utwór, powstały bądź co bądź w konkretnej epoce i o jakiejś mniej czy bardziej określonej epoce mówiący. Tendencja do ujmowania chwili, czy też do przeciwstawiania sobie różnych czasowości (np. cykliczna–chronologiczna), która cechuje poezję w sposób szczególny, w żadnym wypadku nie usuwa – powtórzmy to jeszcze raz – czasu z planu treści w tekście poetyckim.

Pojęcie izoplazmii

Powróćmy jednak do teorii Grupy μ . Jeżeli zatem, jak sugerują badacze, czasowość byłaby w poezji właściwością planu wyrażenia, a nie treści, należy zastanowić się nad relacjami, które zachodzą między obydwoma poziomami. Główną kwestią jest tu zjawisko powtarzania się określonego elementu językowego na osi syntagmatycznej dyskursu, w tradycji francuskiej noszące nadaną mu przez Greimasa nazwę *i z o t o p i*¹⁵. Powtarzalność ta może występować zarówno na planie

¹⁴ Zob. np. bardziej zniuansowane uwagi na temat dominacji czasu teraźniejszego w poezji w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000, s. 278.

¹⁵ Greimas, *op. cit.*

wyrażenia, jak i na planie treści, a jej zadaniem jest uspoźnienie tekstu poprzez ekonomiczne wykorzystanie użytych środków językowych. Otóż Grupa μ zgadza się z założeniem, że istnieje pewien izomorfizm między planem wyrażenia a planem treści (postulat Hjelmsleva z r. 1943 odniesiony przez Greimasa do problemu izotopii¹⁶), ale zastrzega, że nie jest on całkowity, co zresztą bardzo wielu językoznawcom wydaje się od dawna zupełnie oczywiste (plan treści nie podlega bowiem takiemu samemu podziałowi na jednostki artykulacyjne jak plan wyrażenia). O ile figury retoryczne powstają przez celowe załamania izotopii (powtórzeń danego elementu znaczeniowego) na planie treści, o tyle na planie wyrażenia dzieje się rzecz wręcz przeciwna – używając terminologii Grupy μ , „funkcja retoryczna” (odpowiednik funkcji poetyckiej Jakobsona) zamiast „alloplazmii” wprowadza „izoplazmię”. Co oznaczają te terminy? Stanowią one na planie wyrażenia odpowiedniki „izo-” i „allosemii” z planu treści, czyli określają utrzymanie lub załamania izotopii; mówiąc prościej, chodzi tu o problem redundancji fonicznej, czyli powtórzenia dźwięku lub grupy dźwięków na przestrzeni tekstu. Co prawda, już sam fakt, iż język dysponuje niewielką liczbą środków fonicznych (fonemów), sprawia, że redundancja ta jest bardzo powszechna (ok. 55% dla języka francuskiego), a w konsekwencji powtórzeń danego dźwięku w tekście nie słyszy się nawet jako takich ze względu na ich charakter obowiązkowy (izoplazmia denotatywna). Jednak według koncepcji Greimasa w odbiorze poezji następuje zmiana rodzaju percepcji¹⁷ i powtórzenia foniczne zyskują specyficzne znaczenie, w szczególności przyciągając uwagę odbiorcy (izoplazmia konotatywna). Prowadzi to do współwystępowania: 1) *izosemii* (powtórzeń na poziomie treści) z *alloplazmią* (brakami percepcji powtórzeń na poziomie wyrażenia) w przypadku zwykłej komunikacji językowej, 2) *allosemii* (załamania izotopii semantycznej) z *izoplazmią* (waloryzacją redundancji fonicznych) w przypadku przekazu poetyckiego (G 143–144).

W jaki sposób przejawia się izoplazmia? To rzecz powszechnie wiadoma, że jednym z aspektów tekstu poetyckiego (z wyjątkiem pewnych form poezji ultranowoczesnej¹⁸) jest jego ustrukturyzowanie linearnie akcentujące rytmy, powtórzenia foniczne, graficzne, podział na strofy, symetrie niesystematyczne (powtórzenia paraizomorficzne, chiazmy), konceptualistyczne strategie zakończenia tekstu (np. powtórzenie zdania początkowego), itp. Są to zabiegi formalne, które zwykle uważa się za dowód uporządkowania języka przez ludzką świadomość, natomiast z punktu widzenia czasowości prowadzą do jednego zasadniczego celu: zastąpie-

¹⁶ A. J. Greimas, *Introduction aux „Essais de sémiotique poétique”*. Paris 1972, s. 7, 16.

¹⁷ O zmianie trybu percepcji w przypadku odczytu utworu poetyckiego pisał już obszernie, choć nie w terminach semiotycznych, H. Bremond (*La Poésie pure*. Paris 1926) w trakcie debaty o poezji czystej, która podzieliła francuskie środowisko naukowe w drugiej połowie lat dwudziestych ubiegłego stulecia. Odnośnie do skrótego polskiego komentarza tekstów źródłowych Bremonda zob. Wołoski (*Henryka Bremonda rozważania o poezji czystej*).

¹⁸ Mowa tu o różnych typach utworów wykorzystujących wymiar graficzny (grafematyczny czy też grammatologiczny) tekstu, takich jak kaligrama, ideogramy, kompozycje ikonosyntaktyczne mieszające ze sobą znaki symboliczne i ikoniczne. Grupa μ analizuje tego rodzaju utwory w innym rozdziale *Rhétorique de la poésie* (G 320–340). Jeżeli chodzi o prace w języku polskim, zob. syntetyczne uwagi T. Cieślakowskiej o tzw. poezji konkretnej (*Zagadnienie dwusystemowości w poezji konkretnej (uwagi o tworzywie poezji konkretnej)*). W: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa–Łódź 1995, s. 81–89).

nia czasu linearnego przez powtórzeniowy (*temps répétitif*), a tym samym do zawieszenia wymiaru temporalnego, gdyż ze względu na regularne powtórzenia relacja następczości elementów ulega neutralizacji (analiza „*Bzów w Pensylwanii*” Jana Lechonia, którą proponujemy w dalszej części niniejszego szkicu, ukazuje w pewnym stopniu owo zderzenie, wydobywając jednak także zagmatwaną czasowość pozafoniczną tego utworu). Konsekwencją izoplazmii, czyli powtórzeń na planie *signifiant*, jest więc obiektywizacja czasu subiektywnego, prowadząca do „wyjścia poza czas” – stąd wedle Grupy μ mówi się o ponadczasowości poezji (G 145–148).

Aby w sposób systematyczny opisać wymiar czasowy tekstu poetyckiego, Grupa μ przyjmuje za punkt wyjścia antropologiczne badania nad społeczną organizacją czasu u plemion pierwotnych¹⁹. Okazuje się bowiem, że nawet najbardziej archaiczne społeczności miały swoje metody mierzenia czasu, zawsze kładąc nacisk na jego aspekt powtarzalny (dni, noce, pory roku, słoneczny cykl roczny, itd.), czas zwykły zaś, postrzegany przez człowieka jako długość jego życia, był przeciwstawiany czasowi mitycznemu, nazywanemu „tamtym czasem” (*ce temps-là*), „Wielkim Czasem” (*le Grand Temps*) albo „czasem pierwotnym” (*temps originel*). Ów idealny czas mityczny służył za model organizacji czasu życia, wszelkie rytuały polegały więc na odniesieniu cyklicznych okresów postrzeganych przez człowieka do wzoru czasu mitycznego, którego główną cechą jest powtarzalność.

Skojarzenie z poezją narzuca się tu w sposób niemal automatyczny, gdyż typowe dla koncepcji czasu mitycznego obalenie różnic szczegółowych i wysunięcie na pierwszy plan kwestii powtarzalności, cykliczności, rytmiczności są charakterystyczne także dla planu wyrażenia w tekście poetyckim. Jako kategoria semantyczna czas pojawia się również na poziomie formy treści w lekturze tabularnej – występuje tu jako izotopia *c o s m o s u*, która wchodzi w relację mediacji (retorycznej albo symbolicznej) z izotopią *a n t h r o p o s u*. Ten sam rodzaj mediacji ustanawia się na bardziej elementarnym poziomie *signifiant*, którego charakter linearny (następczość) zostaje przyćmiony przez efekt symultaniczności w procesie przyswajania postrzeganych elementów jako całości.

Czasowość tekstu poetyckiego definiuje się więc w terminach powtarzalności elementów językowych na planie wyrażenia, czyli w uproszczeniu jako powracanie danej jednostki fonicznej w tekście. Zjawisko to nazywane przez Grupę μ właśnie izoplazmią obejmuje różne, mniej lub bardziej utarte formy, których wspólną cechą jest powtarzalność, a najregularniejszą postacią – rytmiczność.

Rytm jest zwykle określany jako forma czasowa zakładająca pewien porządek, a więc przewidywalna. Nie należy tu mylić ze sobą dwóch wzajemnie dopełniających się, ale jednak odrębnych pojęć, mianowicie *rytmu* i *redundancji* (powtórzenia). Redundancja jako taka jest bowiem nieodłączną i konieczną cechą języka, poeta zaś tylko przerysowuje ją, zmienia jej formę, porządkuje ją po swojemu i tak czyni ją rytmiczną, czyli przewidywalną. Zabieg ten dotyczy wyłącznie poziomu *signifiant*, gdyż przewidywalność powtórzeń rytmicznych nie zbiega się w żaden konieczny sposób z przewidywalnością treści semantycznej.

Rytm pojawia się wtedy, gdy następuje: 1) segregacja jednostek albo grup jednostek języka; 2) strukturyzacja tych posegregowanych jednostek (np. według

¹⁹ Zob. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*. Paris 1944.

kryteriów binarnych typu: głoska długa / krótka, ton jednakowy / zmienny, natężenie silne / słabe). Rytm jest ściśle związany z oczekiwaniem, co wynika bezpośrednio z jego przewidywalnej natury. Powtarzalność stanowi jego warunek, ale nie wyłączny, gdyż obok niej niezbędny jest także *i z o c h r o n i z m* – powtórzenia muszą się dokonywać w określonych przerwach czasowych, regularnie. Jedno powtórzenie nie implikuje jeszcze oczekiwania rytmu, ale już trzy elementy (a zatem wystąpienie elementu i jego dwa powtórzenia) nastawiają odbiorcę na percepcję powtórzeń jako rytmicznych (G 153–159).

Z perspektywy teorii figury retorycznej oraz koncepcji poetyckości rytmiczności i związana z nią przewidywalność stanowią dwa bardzo ważne parametry opisu tekstu poetyckiego od strony planu wyrażenia. O ile linearność syntagmy należy rozumieć jako zakorzenienie się czasu w *signifiant*, o tyle po zakończeniu procesu odbioru przekaz istnieje już tylko w swojej formie atemporalnej. Wszelka organizacja czasowa dyskursu może być więc rozpatrywana wyłącznie w dwóch przypadkach: realnie, podczas linearnego przebiegu komunikacji, oraz figuratywnie – według metafory przestrzennej.

Grupa μ przywołuje tu swoje rozróżnienie między dwoma typami figur: 1) „odchyleniem” (*écart*), formą niesystematyczną, zaskakującą, konkretnie zlokalizowaną w tekście, a przez to zmniejszającą przewidywalność swojego wystąpienia (np. chiasm, aliteracja, inwersja, anagram, asonans); 2) „konwencją” (*convention*), formą systematyczną, niezaskakującą, rozproszoną w tekście, a zatem zwiększającą własną przewidywalność (np. metryka, rym, forma stroficzna, refren). Oba typy figur poprzez swój charakter powtarzalny przyczyniają się do obalenia czasowości, to zaś prowadzi do następującego paradoksu: aby postrzegać czas, należy go zrytmizować, lecz aby postrzegać rytm, należy znieść czas. Paradoks ten według Grupy μ jest głęboko zakorzeniony w naturze tekstu literackiego, zwłaszcza poetyckiego (G 159–164).

Czas w poezji – kryteria i podziały

W świetle przedstawionych uwag i rozróżnień Grupa μ proponuje następujące kategorie i podziały czasu w tekście poetyckim²⁰:

- Czas ciągły
- Czas nieciągły
 - Czas nieuporządkowany (chaos) /
 - Czas uporządkowany
 - Czas postępujący nieodwracalny
 - Czas powtórzeniowy
 - Czas linearny
 - Czas odwracalny
 - Czas elastyczny
 - Czas cykliczny
 - Czas periodyczny
 - Czas rytmiczny

Czas ciągły, jak można wywnioskować z zawiłych i dość nieuporządkowa-

²⁰ Jest to podział zainspirowany kategoryzacją czasu mitycznego u ludów indiańskich według Lévi-Straussa (*Anthropologie structurale*, s. 332).

nnych rozważań Retoryków z Liège, to czas obiektywnie i stale płynący, przemijający w taki sam, ciągły i jednolity sposób bez względu na to, czy jest postrzegany przez podmiot ludzki, czy nie, trwa on bezustannie i nie jest mu przypisana żadna struktura. Właśnie dlatego czas ten nie stanowi wymiaru analizy literackiej, w której pod uwagę bierze się wyłącznie czas nieciągły, czyli inaczej – postrzegany przez człowieka, ten bowiem zawsze ogarnia tylko pewien wycinek czasu ciągłego albo nadając mu jakąś konkretną formę (czas uporządkowany), albo postrzegając go w sposób nieuporządkowany, ograniczający się do świadomości jego przemijalności bez przypisania mu jakiegokolwiek struktury (czas chaotyczny).

Czas nieuporządkowany (chaotyczny) to więc czas, który nie nosi śladów kategoryzowania przez umysł człowieka, czyli *de facto* stoi w sprzeczności z samym pojęciem poezji. Taka chaotyczność czasu (zwykle tylko częściowo zorganizowanego) występuje w utworach, w których izotopie krzyżują się lub nakładają na siebie, nie zapewniając jednak możliwości zadowalającej mediacji między nimi, co sprawia, że trudno odnaleźć w ich strukturze jakikolwiek ład (G 168–170). Tekst poetycki rozpatruje się zatem głównie w kategoriach czasu u p o r z ą d k o w a n e g o, przy czym niektóre jego odmiany są dla tego rodzaju dyskursu bardziej charakterystyczne niż inne. Tak więc czas postępujący nieodwracalny jest typowy raczej dla opowiadania albo rozumowania, a przez to rzadziej charakteryzuje poezję, jednak i ona opiera się niekiedy na formach narracyjnych (jak np. bajka dążąca w stronę morału, ballada i wszelkie wiersze mające wyraźną armaturę narracyjną – wbrew pozorom takich utworów jest bardzo wiele) (G 171–172). Czas linearny odwracalny znamionuje takie teksty lub odcinki tekstu, w których podmiot postrzegający musi wracać do elementów użytych wcześniej, aby ogarnąć sens całości i poznać zasadę budowy przebytego w lekturze odcinka. Przykładem są tu figury takie jak palindrom, tzw. „gra półsłówki” (*contrepet*), chiasm czy inwersja (G 172–175)²¹. Czas linearny elastyczny jest związany z projekcją czasową danego elementu. Do tej kategorii zaliczają się efekty rozmywania albo kurczenia długości – i tym samym jakby trwania – słowa czy wersu. Konkretnie mówiąc, chodzi tu o anagramatyczne lub *quasi*-anagramatyczne rozproszenie bądź skupienie liter/głosek jednego słowa w innym, sąsiednim. Takie powtórzenia służą amplifikacji fonicznej użytych zgłosek, aby przedłużyć czas ich wypowiedzenia (przykład z poezji francuskiej: „*le père promontoire au chapeau de nuées*”, gdzie składniki słowa „*père*” odnajdujemy niejako rozstrzelone w sąsiednim „*promontoire*”) (G 175–179). Wreszcie czas cykliczny jest zasadą organizacyjną utworów, w których występuje regularny powrót jakiegokolwiek zjawiska językowego o silnym nateżeniu (fonem, grupa fonemów, sylaba, grupa sylab, akcent, wiązka semów...). Powtórzenie to może być oparte na izochronii (czas rytmiczny) lub jej nie podlegać (czas periodyczny). Do pierwszej kategorii zaliczymy np. wers regularny (rytmiczny, przewidywalny), do drugiej zaś wers nieregularny (periodyczny, nieprzewidywalny, jak np. wersety Paula Claudela). Rytmiczność lub periodyczność na poziomie wyrażenia może – ale nie musi – zbiegać się z powtórzeniami na poziomie treści. Poezja najczęściej przybiera formę mieszaną, czyli taką, w której elementy ryt-

²¹ Rodzi się tu jednak (czy też powraca) następujące pytanie: który z aspektów jest istotniejszy w wymienionych figurach, czasowy czy przestrzenny? Innymi słowy, w jakich kategoriach łatwiej je opisać, „powrotu” czy „symetrii”? Czy fakt, że wszystko, co się dzieje, dzieje się w czasie, nie wpływa na poważne upośledzenie konceptu czasu jako kategorii analitycznej?

miczne współwystępują z elementami periodycznymi, przy czym te pierwsze według Grupy μ są najbardziej determinujące dla lektury tekstu poetyckiego (G 179–180).

Jednakże samo określenie granicy, przed którą rytmu w tekście jeszcze nie ma, a za którą już się on pojawia, może okazać się problematyczne. W celu jej zdefiniowania Grupa μ wprowadza terminy „protorytmu” i „quasi-rytmu”. Protorytm jest to podwojenie elementu, czyli element i jego jedno powtórzenie; w tym przypadku nie można jeszcze określić struktury izochronicznej, czyli długości regularnej przerwy między powtórzeniami elementów. Charakter protorytmiczny mają często wyrazy dźwiękonaśladowcze („bla-bla”, „puk-puk”). Quasi-rytm oznacza potrojenie elementu (czyli element i jego dwa powtórzenia); to sytuacja niezdecydowana, coś pośredniego między zwykłym powtórzeniem a rytmem, innymi słowy załączek rytmu – można już bowiem określić jego strukturę izochroniczną (np. „Veni, vidi, vici”). Rytm jest zwielokrotnieniem elementu (począwszy od jego czterech użyć, czyli pierwsze użycie i co najmniej trzy powtórzenia). Grupa μ wyróżnia dwa typy rytmu: 1) rytmiczne powtórzenie *k o n w e n c j o n a l n e* (metryka); 2) rytmiczne powtórzenie *w o l n e*, gdzie granica między rytmem a zwykłą periodycznością jest niewyraźna (jak np. anafora czy wolne, ale regularne powtórzenia nie ujęte w ramy metryki) (G 180–193).

A jak może to wyglądać w praktyce? Propozycja analizy

Zaprezentowane rozważania, skupione przede wszystkim na ukazaniu sposobu, w jaki Grupa μ ujmuje i porządkuje zjawisko czasu w tekście poetyckim i w języku, oraz na przedstawieniu stosowanej przez nią terminologii, należałoby dopełnić ilustracją praktyczną, która pozwoliłaby sprawdzić, w jakim stopniu ustalenia francuskich badaczy mogą służyć do analizy konkretnych utworów poetyckich.

Chociaż poetycy z Liège sami nie rozpatrują *explicite* tego zagadnienia, z ich tez wynika pewien podział całego obszaru twórczości językowej (nie tylko w jej wersji poetyckiej). Otóż, wychodząc od kategorii izosemii i izoplazmii oraz ich przeciwieństw – allosemii i alloplazmii, jesteśmy w stanie wyszczególnić cztery czysto teoretyczne klasy tekstów. Z punktu widzenia związku między warstwą brzmieniową a warstwą znaczeniową da się zatem wyróżnić cztery typy wiersza/ wypowiedzi: 1) *izosemiczno-izoplazmiczny*; 2) *izosemiczno-alloplazmiczny*; 3) *allosemiczno-izoplazmiczny*; 4) *allosemiczno-alloplazmiczny*. Bez specjalnych wyjaśnień widać od razu, że typy pierwszy i czwarty to tylko teoretyczne bieguny categoryjne, ku którym twory języka mogą zmierzać, podczas gdy znakomita większość wypowiedzi (poetyckich i nie tylko) zajmie raczej miejsce w skalarnym kontinuum kategorii drugiej i trzeciej²². Już sam ten podział jest swego rodzaju narzędziem analitycznym,

²² Klasyczne opracowania dotyczące tej materii sygnalizują na ogół, że „Im więcej naddanych powtórzeń dźwiękowych, tym bardziej zacierają się znaczenia prymarne słów i zdań i tym intensywniej nadbudowuje się jakaś wtórna sieć informacji i znaczeń, mniej jednoznaczna, bardziej wielokształtna [...], dalsza od [...] prymarnej intencji komunikatywnej” (M. R. M a y e n o w a, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 2000, s. 413). Dążenie do biegunowych postaci 1 i 4 zawsze będzie skutkowało zredukowaniem i zaciemnieniem (1) lub trudnym do opanowania zwielokrotnieniem znaczeń (4).

gdyż jako taki może posłużyć do zdefiniowania pewnych dominant u danego pisarza, w danym tomie, w danym okresie, itp. Dowolny określony wycinek twórczości językowej często bowiem w sposób znaczący przybliży się do którejś z wymienionych kategorii.

Stosując na tyle, na ile to możliwe, omówione wcześniej koncepty²³, zbadajmy teraz czas znaczeń, czas brzmienia i czas rytmu w konkretnym utworze o fakturze w miarę tradycyjnej. Niech to będzie wolny od formalnych ekscesów wiersz Jana Lechonia pt. „*Bzy w Pensylwanii*” (pozwalamy sobie od razu wyodrębnić w nim pogrubioną czcionką materiał szczególnie istotny dla dalszej analizy):

„**BZY W PENSYLVANII**”

Przed domem **uschły biały bez**,
Ulica **szarą zasła mgłą**.
Smutek **bez sensu i bez lez**.
...*You know, you know*...

Lokomotywy nocą **gwizd**,
Gdy się w tej mgle powoli **szło**.
I szary dzień, i smutny list.
...*You know, you know*...

Potem **pod** ziemią **węgiel wierć**
I sennie w barze patrz **we szkło**.
Co dzień to samo. **I już śmierć**.
...*You know, you know*...²⁴

W pierwszej części analizy będziemy się trzymać porządku chronologicznego (odczyt linearny), zwracając uwagę na efekty związane z przyrostem informacji i odmawiając sobie chwilowo prawa do wybiegania w przód. Tytuł wiersza, podejmujący (jak twierdzi Roman Loth²⁵) fragment popularnej od 1929 r. piosenki *Pensylwania*, przenosi nas nie tyle w lata trzydzieste XX stulecia – bo o wymienionej piosence czytelnik ma prawo nic nie wiedzieć – ile po prostu do Pensylwanii, którą, abstrahując również od niekoniecznie znanej nam biografii poety, możemy tutaj naiwnie traktować jako odległą przestrzeń nacechowaną (nie tylko z racji „bzów”, ale także z racji pewnego brzmieniowego uroku samego toponimu) pewną rajskością, sielankowością, arkadyjskością. Pensylwania jest daleko, tonie w bzach, wygląda jak mityczny raj z jego niedostępnym, bezpowrotnie minionym czasem (nikły ślad czasu mitycznego, pierwotnego według terminologii Grupy μ). Szeleszczące głoski „sch” w pierwszym wersie oddają w pewnym stopniu do-

²³ Przeprowadzona analiza podąża równocześnie w dwóch kierunkach: z jednej strony, staramy się tu wykorzystać koncepty i terminologię Grupy μ (uwagi dotyczące temporalnego charakteru organizacji dźwiękowej), z drugiej strony, pozostajemy mimo wszystko wrażliwi na wewnętrzną czasowość utworu, która bez wątpienia steruje efektami z poziomu *signifiant*. Analiza czysto izoplazmiczna (linearny i tabularny odbiór zjawisk fonetyczno-graficznych) wydaje się nam nie tylko sztuką dla sztuki, ale także działaniem, którego wybiórczość pozbawia je naukowej poprawności. Wyjaśniając efekty czasowości zachodzące w tkance brzmieniowej utworu niepodobna nie otrzeć się o zjawiska zakorzenione w strukturze tegoż utworu rozumianego jako obraz pewnego świata. Wynika to, oczywiście, z założenia, że walor semantyczny jest nadrzędny względem waloru dźwiękowego i rytmicznego (prozodycznego).

²⁴ J. L e c h o ń, „*Bzy w Pensylwanii*”. W: *Poezje*. Oprac. R. L o t h. Wrocław 1990, s. 195. BN I 256.

²⁵ R. L o t h, komentarz w: jw.

mniemany szelest suchych liści „białego bzu” (przy którym odnotowujemy aliterację głoski „b”). Na planie znaczenia śmierć uschłego krzewu czy też samego kwiatostanu znosi natychmiast pozytywne wrażenie sielankowości, które wywołał w nas przed chwilą przeczytany tytuł. Drugi wers zdaje się potwierdzać atmosferę dysforii: szara mgła spowija ulicę, symetryczna zaś aliteracja „sza” / „asz” odpowiada w jakimś sensie dźwiękowo cichemu rozprzestrzenianiu się oparów. Aliteracja sprawia też, że ten sam głoskowy pierwiastek cechuje zarówno przymiotnik, jak i czasownik dotyczący mgły (także niosącej w sobie sem szarości, tyle że nie znajdujący w tym słowie swego dźwiękowego odbicia). Mamy tu zatem do czynienia z lokalnym nasileniem izosemii idącym w parze z nasileniem izoplazmii (chwilowo i lokalnie przybliżamy się do biegunowego typu wypowiedzi izosemiczno-izoplazmicznej). Trzeci wers mówi jasno o smutku, nazywając po imieniu odczucie, które już wcześniej zawisło w mgłowym i chłodnym powietrzu. Ciekawym zbiegiem okoliczności jest tu doskonała homonimia i homografia przyminka „bez” i nazwy krzewu „bzu”. Zabieg ten nie tylko bardzo silnie wzmacnia izoplazmię dotychczas przeczytanych trzech wersów, ale także powiela pierwszy rym. Wers czwarty, spadający w przestrzeń utworu jakby inaczej, bo w klamrze pauz, wnosi wraz z sobą obce brzmienie, odmienny język, odmienny akcent, i przypomina, choć już nie w radosnym kluczu, tytułową krainę. Wyzwała on również lokalny protorytm. Trudno, oczywiście, orzec, czym jest owo „...you know, you know...” w aspekcie wypowiedzeniowym: cytatem, wołaniem podmiotu, który postrzeżę dla nas całą sytuację? czy też zwrotem do tegoż podmiotu? Nie wiemy nawet na tym etapie lektury, że „...you know, you know...” to refren, choć w pewnym sensie pierwsze spojrzenie na tekst już nas o tym poinformowało.

W pierwszym wersie drugiej – centralnej – strofy wydarza się coś stosunkowo gwałtownego jak na spokojny dotąd tok tej poetyckiej narracji: mgłę rozdziera w nocy świst lokomotywy. Słowo „gwizd” (ubezdźwięczniające się w „gwist”), delikatnie dźwiękonaśladowcze, wysuwa na pierwszy plan świszczące „i”, które silnie brzmi nam w uszach. Wraca bowiem po raz drugi mgła, w której ów gwizd znakomicie się niesie i którą napęłnia swym echem. Po nocy następuje dzień, ale na płaszczyźnie typograficznej i prozodycznej oddziela go od niej zdecydowana kropka. Wydaje się, że z czysto czasowego punktu widzenia nie musi to być koniecznie następny dzień, może to być jakiś inny, dowolny dzień, byle tylko kojarzyć go – tak jak to czyni poeta za pomocą spójnika „i” – z gwizdem lokomotywy oraz, pośrednio, z tym wszystkim, co już zobaczyliśmy: z domem, z uschłym bzem, z ulicą we mgle, z odgłosem parowozu słyszany podczas jakiegoś powolnego nocnego marszu. *Decorum* drugiej strofy nie zmienia, jak widać, ani barwy, ani tonacji afektywnej: wciąż tkwimy w szarym, przygnębiającym świetle, w którym na pierwszy plan wysuwa się teraz „list”, nie wiadomo, czy pisany, czy czytany, wiadomo tylko, że niewesoły. Powtórzenie „...you know, you know...” uruchamia natomiast kolejny protorytm, stając się już pewną obietnicą cykliczności i powrotem do tego samego momentu, w którym „...you know, you know...” zostało użyte po raz pierwszy i w którym zawsze jest wypowiedziane bądź słyszane. Na planie znaczenia czas ulega więc wstępnemu uporządkowaniu: moment wypowiedziania „...you know, you know...” staje jakby w opozycji do różnych przywołanych wcześniej chwil, które przychodziły i odchodziły. Samo „...you know, you know...” jest zresztą podwojone (i jakby obustronnie przedłużone za pomocą wielokropka), dzięki czemu

dokonuje pewnego wylomu w linearnym biegu anegdoty i otwiera nową czasoprzestrzeń, w której ktoś coś mówi i czegoś nie dopowiada („...you know, you know...” to tylko krótki słyszalny wycinek tej sugerowanej czasoprzestrzeni, a w kulisach pozostaje jeszcze cała nie słyszana i/lub nie dopowiedziana jej „długość”).

Trzecia strofa z szarości spycha nas w czerń: ktoś „węgiel wierci”, a w aliteracji „węgiel wierć” słyszymy niemal odgłos świdra (w–w–r), który zdaje się jeszcze pobrzmiwać, choć nieco ciszej, w głowie górnika wpatrującego się z otepieniem w głąb szklanki lub kieliszka w drugim wersie (w–rz, w–sz)²⁶. Ze świadomością wszelkich potencjalnych zastrzeżeń i ryzyka można by odczytywać ten efekt echa w kategoriach tego, co Grupa μ nazywa „projekcją czasową” słowa (zob. nasze wcześniejsze komentarze do „czasu elastycznego”). Analogiczna, a przy tym o wiele pełniejsza izoplazmiczna projekcja czasowa zachodzi w poprzedniej strofie w przypadku słowa „gwizd”, którego cząstki odnajdujemy w rozsypce w następnym wersie, tworzącym w ten sposób pewną jednostkę segmentalną: „Gdy się w tej mgłę powoli szło”²⁷. Sprawia to, że „gwizd” rozlega się dłużej, właśnie dzięki rezonansowemu działaniu całego następnego wersu. Fakt, że „węgiel” i „wierć” zawierają po trzy te same głoski, świadczy ponownie o poetyckiej tendencji do korelowania izosemii z izoplazmią. W aspekcie czasowym konektor „potem”, który otwiera strofę, zdaje się nie mieć żadnego pewnego odnośnika. „Potem” – tzn. po czym? po nocy? po dniu? po liście? Trudno powiedzieć. Choć zatem jest to ewidentny artykulator czasowy, mamy wrażenie, że nie odnosi się on do żadnego konkretnego momentu (jeśli w ogóle można mówić w tym wierszu o spójnym i konkretnym czasowym układzie odniesienia). „Potem” wisi zatem bardziej w cykliczności, niż tworzy linearną następczość. W trzecim wersie owa cykliczność wprowadzona *implicite* przez refren po raz pierwszy ujawnia się w warstwie leksykalnej: „Co dzień to samo” – prawdopodobnie chodzi o tę samą pracę w kopalni, te same powroty zmęczonym, powolnym krokiem do domu... I nagle bardzo konkretny punkt w naszej niekonkretnej historii: śmierć. Śmierć zaskakująca podmiot w samym sercu codziennej rutyny. I końcowe, znane już dobrze słowa refrenu, tym razem brzmiące niczym podzwonne, ale – jak już wiemy – wypowiedane w jakiejś innej czasoprzestrzeni, z jakiejś innej perspektywy. To już coś więcej niż *quasi*-rytm (trzykrotne powtórzenie elementu), to rytm po prostu: trzy strofy, trzy wersy izosylabiczne w każdej strofie, trzy identyczne refreny wieńczące poszczególne strofy. Zauważmy na koniec, że w trzeciej strofie zachodzi zmiana trybu czasownikowego: „wierć” i „patrz” są rozkazami mającymi prawie aspekt czasu przyszłego (podmiot ewidentnie przedstawia „wiercenie” i „patrzenie” jako czynności do wykonania, czynności przyszłe), podczas gdy w poprzednich strofach czasowniki i imiesłowy wyrażały czas przeszły, czynności dokonane. Początek trzeciej strofy jest więc ciekawym momentem odwrócenia perspektywy czasowej w postrzeganiu sytuacji przez

²⁶ Mayenowa (*op. cit.*, s. 418) nazywa metaforycznie ten efekt „cieniem ikonizacji”, nakładanym przez powtórzenia onomatopieczne na tekst operujący znakami symbolicznymi.

²⁷ Odnośnie do anagramatyzmów w języku literackim warto także zapoznać się z ciekawymi rozważaniami J. Milly (*La Phrase de Proust*. Paris 1983) na temat analogicznych zjawisk projekcyjnych w zrytmizowanej (jak to usiłuje pokazać) prozie M. Prousta. Milly, podobnie jak większość badaczy takich zabiegów formalnych, zastanawia się nad charakterem tego rodzaju zbieżności. Mogą one bowiem stanowić wynik świadomego wyboru artysty, ale równie dobrze mogą być zwykłym efektem przypadku, tym bardziej, im większy jest obszar tekstu objęty projekcją.

podmiot. Powracający refren „...you know, you know...” umiejscawia nas po raz trzeci – i już jakby na dłużej – w punkcie „deiktycznego zera” lirycznego²⁸.

Przyjrzyjmy się teraz całości wiersza, pozwalając sobie na ruchy prospektywne i retrospektywne w duchu odczytu tabularnego. Na płaszczyźnie znaczeniowej i interpretacyjnej naczelną cechą struktury czasowej „*Bzów w Pensylwanii*” zdaje się być wspomniane wcześniej zderzenie czasu linearnego z czasem cyklicznym, wynoszącym utwór jak gdyby poza czas opowieści, która stanowi jego treść. Nie mamy tu, oczywiście, do czynienia ze spójnym i klarownym relacjonowaniem wydarzeń, lecz raczej z zestawieniem kilku scen, które pomimo faktu, że można je ostatecznie ułożyć w pewną krótką historię, nie jawią się jednak jako połączone jasnymi związkami wynikania czy następstwa (widok uschłego krzewu, marsz zamgloną ulicą, pisanie lub czytanie listu, praca w kopalni, wieczór w barze nie stanowią ciągu, są raczej wyselekcjonowanymi elementami powtarzających się ciągów). Poza tym właśnie oprócz gwizdu lokomotywy, listu i śmierci wszystkie pozostałe czynności mają tu bez wątpienia charakter powtarzalny – dowodzą tego dobitnie słowa: „Co dzień to samo”.

Na początku analizy zwróciliśmy uwagę na powtórzenie litery/głoski „b” w syntagmie „biały bez”, czyli na sam jej aspekt foniczny, jednak na tym etapie widać wyraźnie, że również sam kolor bzu (biały, nie czarny czy fioletowy) gra pewną rolę na planie treści, że przymiotnik „biały” został tu dobrany nie tylko w celu utworzenia aliteracji. Gdy przyjrzeć się bliżej rozwojowi sytuacji w wierszu, można zauważyć, że w jego toku przechodzimy od bieli bzu, przez szarość mgły i dnia, do czerni węgla i śmierci. Owo stopniowe ściemnianie się tła wprowadza do utworu, niejako kuchennymi drzwiami, pewien wymiar czasowy, pewien linearny, nieubłagany proces postępujący w przeciwnym kierunku niż procesy dechronologizacji.

„*Bzy w Pensylwanii*” zawierają również inne podobne zabiegi. Jeden z nich, dotyczący tym razem rytmu bardziej niż czasu, opiera się na nawrotach litery/głoski „i”. O ile jej pojawienie się w pierwszej strofie nie wywołuje jeszcze żadnych efektów rytmicznych, o tyle druga strofa wprowadza nas już w pewien protorytm (podwójne użycie na początku i w środku trzeciego wersu), który w trzeciej strofie zmienia się w *quasi*-rytm anaforyczny (w terminologii Grupy μ jest to rytymizacja wolna), by pod koniec wiersza, tuż przed śmiercią bohatera stać się równym, przyspieszonym (1,2,2) rytmem agonii bądź też fonicznym obrazem zaskoczenia, że to już śmierć – śmierć, której cykliczne „Co dzień to samo” nie kazało się wcale spodziewać, a wręcz jakby usypiało niepokoje podmiotu i odbiorcy tuż przed fatalnym momentem jej nadejścia. Podwojone „i” z pierwszej i drugiej strofy można też łączyć z gwizdem lokomotywy, który w bardzo wyraźny sposób akcentuje głoskę „i” w tym wierszu, wydobywając z niej wyjątkowo piskliwą głośność. Ten gwizd lokomotywy jest jakby presygnalem odejścia, które nastąpi później (może ktoś ważny odjechał tym gwizdzącym pociągiem, zadając wstępną śmierć afektywną podmiotowi... – to, oczywiście, tylko domysły). W przypadku reiteracji „i” chodzi zatem o pewien podrytm naszego wiersza, pewną sublinię rytmiczną, z jednej strony, wzmacniającą całość struktury rytmicznej utworu, ale, z drugiej strony, pod koniec utworu niejako konkurującą – może nawet zwycięsko

²⁸ W. Próchnicki, *Czas, przestrzeń, literatura*. W zb.: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław 2003, s. 171.

– z równym, monotonnym rytmem metrycznym. Mamy tu zatem kolejne zderzenie: regularności rytmizacji konwencjonalnej z przyspieszeniem rytmu diegetycznego czy też – wedle terminologii Grupy μ – semantycznego. Spójnik „i” ma zresztą jeszcze jedno istotne zadanie w tym wierszu. Na planie strukturalnym jest on jakby spoiwem najważniejszych figur utworu, czyli konstrukcji zeugmowych i zeugmopodobnych: „bez sensu i bez łez” (abstrakt + konkret), „I szary dzień, i smutny list” (abstrakt + konkret – zeugmowość zniwelowana semem smętności), „Co dzień to samo. I już śmierć” (powtarzalność + niepowtarzalność).

Można w końcu przeciwstawić całość wiersza jego tytułowi. W tym kontekście „*Bzy w Pensylwanii*” doprowadzają w jakimś sensie do jeszcze jednego zwarcia: kontrastu urokliwej etykiety z ponurą zawartością tego, co się za nią kryje. Oczywiście, można powątpiewać co do czasowego charakteru owego spięcia, gdyż zachodzi ono raczej na osi afektywnej, niemniej, jak powiedzieliśmy, Pensylwania dzięki towarzyszącym jej bzm nabiera w tytule zabarwienia rajskiego, pozuje na mityczną krainę szczęśliwego, nieliczonego czasu, natomiast korpus wiersza – będącego kolekcją szarych i smutnych chwil (boleśnie odczuwanych w ich powtarzaniu się, a więc jakoś liczonych, sumowanych) oraz odbiciem szybkiego, nagłego odchodzenia – ironicznie podważa pachnącą zapowiedź daną nam w tytule. Ten proces rozczarowania można zresztą zestawzić z równoległym wyciemnianiem chromatycznym scenografii.

Odnośnie do aliteracji oraz całego systemu powtórzeń i nawiązań brzmieniowych przypomnijmy pewne ważne spostrzeżenie Nicolasa Ruweta, znanego specjalisty od poetyckiej muzyczności, który słusznie podkreśla, że „korespondencje foniczne” nie zawsze są nośnikami jakiegoś konkretnego znaczenia same w sobie, ale raczej konsolidują związki różnych elementów na innych poziomach ustrukturyzowania materiału²⁹. Twierdzenie to, przyjmowane zresztą bez zasadniczych zastrzeżeń przez licznych badaczy języka poetyckiego, wydaje się prawdziwe dla większości wierszy, toteż „*Bzy w Pensylwanii*”, będące *summa summarum* bardzo klasycznym wierszem klasycyzującego poety, również w nie się wpisują. W tkance brzmieniowej tego tekstu znajdujemy w istocie powtórzenia znaczące same w sobie i w jakiś sposób sensotwórcze (powtórzenia głoski „i”; „szarą zasza mgłą”, „węgiel wierć”) oraz reiteracje nie wnoszące żadnych specjalnych efektów semantycznych – np. w wersie „Smutek bez sensu i bez łez” nagromadzenie „s” (również tych w formie ubezdźwięcznionych „z”) nie stanowi wzmocnienia znaczeniowego, natomiast skutecznie rytmizuje tenże wers, podkreśla armaturę rymową strofy i wpływa na jej wydajność (mało znaków – dużo znaczeń). Analogiczna sytuacja występuje w wersie „Potem pod ziemią węgiel wierć”, gdzie początkowa aliteracja „po-po”, sama w sobie neutralna, stanowi rytmiczną i graficzną przeciwwagę dla końcowego „w-w”. I wreszcie, podobnie jest z asonansowymi rymami „mgłą”/„know”, „szło”/„know”, „szkło”/„know”, które mają za zadanie przede wszystkim zagęszczać sieć rymów na przestrzeni całego utworu (konsolidacja w wymiarze interstroficznym) i które nie zdają się pełnić jakiegokolwiek innej, istotnej semantycznej roli.

W ogólnym rozrachunku idee na temat czasowości tekstu poetyckiego wyrażone przez Grupę μ są bez wątpienia ciekawe i twórcze, zwłaszcza z perspektywy

²⁹ N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*. Paris 1972, s. 198.

metodologii badań nad dyskursem literackim, gdyż proponowane narzędzia analityczne, w dużym stopniu zaczerpnięte z językoznawstwa strukturalnego, wzbogacają na swój sposób ten obszar zainteresowań teoretyka literatury. Przedstawiona tu analiza zdaje się potwierdzać, że niektóre koncepty mogą być całkiem dobrze wykorzystane w praktyce interpretacyjnej. Z drugiej jednak strony, uderza zbytnia złożoność teorii, a szczególnie terminologii – czytelnik *Rhétorique de la poésie*, nawet będąc specjalistą, musi odnieść wrażenie, że skomplikowanie aparatu pojęciowego sięga tu niemal zenitu, tak jakby tekst był pisany z uwzględnieniem dość wątpliwego postulatu „im coś bardziej skomplikowane, tym bardziej naukowe”. Hermetyczny język, specyficzna terminologia, złożoność podstawowych konceptów oraz niezbyt jasna egzemplifikacja sprawiają, że bardzo trudno jest uchwycić proponowaną przez Grupę μ teorię we wszystkich jej szczegółach i niuansach. Nie z każdym jej elementem można się zresztą zgodzić (wymieńmy tu chociażby definicję izotopii i warunki jej załamania w tekście oraz mylenie aspektu czasowego z brzmieniowym czy przestrzennym), cytowane zaś przykłady często opierają się na dowolnej interpretacji, co dodatkowo zaciemnia obraz i tak nie zawsze jasnych rozważań.

Niniejszy szkic dotyczy wyłącznie jednego elementu opracowanej przez Grupę μ teorii struktury tekstu poetyckiego oraz mechanizmów jego oddziaływania na odbiorcę, mianowicie kwestii związanych z jego wymiarem czasowym, i w tych ramach stanowi próbę przybliżenia tych nieco zapomnianych, a wszakże interesujących i oryginalnych narzędzi badawczych. Niewątpliwie warto byłoby podjąć i rozwinąć podstawowe idee tej koncepcji, pozwala ona bowiem na precyzyjniejsze ujęcie problemów dość nieuchwytnych, jednak należy się do niej odnieść w sposób czujny i krytyczny, poddając wnikliwej analizie – tak jak usiłowaliśmy to uczynić tutaj – konkretne przykłady tekstów poetyckich, gdyż tylko na tej podstawie możliwa jest weryfikacja spójności i adekwatności rozwiązań zaproponowanych przez Retoryków z Liège.

Abstract

KATARZYNA WOŁOWSKA, WITOLD WOŁOWSKI
(John Paul II Catholic University of Lublin)

THE ISOPLASM IN CONCEPT OF TEMPORALITY IN LITERARY TEXTS IN THE VIEW OF THE GROUP μ

The notion of poetic text temporality proposed by Group μ , and in particular its key element – isoplasm – offers interesting and relatively little known instruments for analysis of temporal aspects in poetry. Isoplasm is seen as phonic redundancy, *i.e.* repetition of a sound or a set of sounds in a text manifested on the level of expression. Expressed in different forms (protorhythm, *quasi*-rhythm, rhythm), depending on the number of repetitions of the element, such redundancy directs into the text a specific order, cyclicity, regularity, and thus puts the expressed content into some temporal clamps. The approach discussed in the present article is illustrated with an analysis of Jan Lechoń's poem "*Liliacs in Pennsylvania*" („*Bzy w Pensylwanii*”), in which the stress is put on the isoplasm in question as well as on the semantic effects it produces in the text.