

## Słuchanie literatury. Rytm w „Chirurgicznej precyzji”

Stanisława Barańczaka

---

 A n n a T e n c z y Ń s k a

*Słuchanie literatury. Rytm w „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka* to tytuł pracy, którą napisałam pod kierunkiem prof. dr. hab. Eugeniusza Czaplejewicza w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i której obrona odbyła się 4 lipca 2001 roku. Podjęłam w niej próbę określenia niektórych sposobów, w jakie teksty literackie mogą znaczyć, a ściśle – opisanie pewnych zjawisk językowych, dających się zauważyć w literaturze, ale niemożliwych do uchwycenia za pomocą tradycyjnych metod analizy tekstów, proponowanych na przykład przez semiotykę czy hermeneutykę. Są to zjawiska wykluczone przez klasyczny znak Saussure’owski, ale – w prezentowanym przeze mnie ujęciu – nie pozostające bez wpływu na sens dyskursu. Rozważam to zagadnienie przede wszystkim w oparciu o pojęcia *rytmu* i *sluchania*, to znaczy poszukując odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób sens tekstu literackiego może być współtworzony przez rytm i jak można to usłyszeć.

Problem *sluchania* jest bardziej skomplikowany niż pojawiające się nadal ujęcia wiążące go wyłącznie czy przede wszystkim z odbiorem audytywnym, w których często odrzuca się tę kategorię jako związaną z kulturą oralną i nieprzydatną w analizie zjawisk współczesnych. Staram się pokazać, że nawet w kontakcie z literaturą drukowaną, po uwzględnieniu historycznych przemian, jakim ona podlega, nie trzeba z niej rezygnować, a jedynie wyjść poza logikę myślenia za pomocą opozycji binarnych typu: *patrzenie* (podczas czytania) – *sluchanie*. Inne podejście może nas bowiem pozbawić możliwości dotarcia do tych znaczeń tekstu literackiego, które są nie do rozpoznania „na pierwszy rzut oka”, a jedynie dzięki analizie różnych poziomów i elementów dyskursu, którą proponuję w swojej pracy. Próbę określenia statusu *sluchania*, jego specyfiki i funkcji, jaką pełni w kontakcie z tekstem, jednym słowem, próbę zastanowienia się nad tym, czym obecnie może być słuchanie literatury, podjęłam, opierając się przede wszystkim na zaproponowanej przez Rolanda Barthes’a koncepcji „sluchania nowoczesnego”, abstrahującego od pojęcia *phôné*, które nazywa on niekiedy także „sluchaniem anagramatycznym”, nawiązując do teorii anagramów Ferdinanda de Saussure’a.

„Słuchanie nowoczesne”, nastawione na odbiór tego, co współczesna teoria tekstu określa mianem *signifiance* – znaczącości, proponuję uczynić pewną metodą lektury, nie zastępującą innych jej rodzajów, a jedynie ukazującą kolejne możliwe sposoby czytania i analizowania tekstów oraz poszerzającą raczej niż zmieniającą obszar poszukiwania tego, w jaki sposób one znaczą. Lektura ta dotyczy „*signifiant*”, podczas gdy tradycyjna analiza odnosi się jedynie *signifié*”, jak pisał Barthes w *S/Z*<sup>1</sup>, jednak całkowicie nie rezygnuje ona z koncepcji znaku

---

<sup>1</sup> R. Barthes: *S/Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999, s. 48.

rozumianego jako relacja tych dwóch elementów. Obok tak pojętego słuchania zasadnicza dla mojej pracy jest teoria rytmu Henri Meschonnic. W oparciu o dokonaną przez Meschonnic krytykę rytmu rozważam problem, jakim jest zdefiniowanie tego pojęcia i odnalezienie kategorii pomocnych w jego opisanu na gruncie teorii literatury, zwracając uwagę między innymi na kwestię jego odrębności od metrum.

Wiersze Stanisława Barańczaka z tomu *Chirurgiczna precyzja*<sup>2</sup>, które posłużyły mi jako materiał do analizy, jeszcze „[...] czekają na swoją interpretację”, jak pisał Adorno w *Teorii estetycznej*<sup>3</sup>, i na historycznoliterackie ustalenia. Na pewno łatwo nie poddadzą się uogólnieniom – są zróżnicowane zarówno na poziomie formalnym, jak i tematycznym. Podtytuł, *Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, naprowadza na pierwszy, raczej problematyczny, niż genologiczny, trop. Jednym z kilku tematów, który powraca w utworach składających się na najnowszy tom Barańczaka, jest kwestia przemijania, nietrwałości, śmierci. W większości utrzymane są one w tonie zwątpienia, który jednak nie narzuca się bezpośrednio, czasami ustępując miejsca pogodniejszym akcentom, w innych przypadkach przybierając postać rezygnacji, jak chociażby w zamykającym tom wierszu *Płynąc na Sutton Island*. Poza bogactwem językowym tych utworów, stanowiącym wartość samą w sobie, szczególną uwagę zwraca ich budowa wersyfikacyjna, a zwłaszcza silny związek z różnego rodzaju wzorcami numerycznymi. Są one tutaj traktowane asystemowo, wymiennie, chociaż wyraźnie zaznaczają swoją obecność. Regularność budowy wierszy, podkreślona przez takie zabiegi, jak np. wykorzystanie rymów wewnętrznych, została tu wzmocniona dodatkowymi rygorami formalnymi – licznymi powtórzeniami różnych elementów znaczących (całości syntaktyczne, sylaby, fonemy, odbicia głoskowe, etc.), które odgrywają istotną rolę w planie semantycznym tekstu. W swojej opinii na temat *Chirurgicznej precyzji* Tadeusz Nyczek<sup>4</sup> wskazuje na „konieczność nieustannej lektury deszyfracyjnej” tego tomu – proponowana przeze mnie lektura polega na „odszyfrowywaniu” sensu tworzonego przez te właśnie elementy znaczące. Jest to sens z reguły wychodzący poza informację eksplikowaną.

Wybór wierszy Stanisława Barańczaka nie był przypadkowy. Ich uważna lektura pozwala bowiem na stwierdzenie, że są one *tekstami* w znaczeniu, o jakim pisała Julia Kristeva, „[...] praktyką językową, w której operacje genotekstu rozpościerają się w fenotekście. Fenotekst stara się reprezentować genotekst, zapraszając czytelnika do rekonstrukcji *signifiance*.”<sup>5</sup>

Moja praca nie ma charakteru wyczerpującej rozprawy o możliwych sposobach przejawiania się rytmu w poezji Stanisława Barańczaka i roli, jaką w niej odgrywa. Stanowi raczej szkic do tego zagadnienia, który stawia sobie za zadanie wyjaśnienie – na trzech wybranych z tomu *Chirurgiczna precyzja* przykładach – podstawowych zasad działania rytmu w tekście, a tym samym pokazanie pewnego „funkcjonowania lub sposobu znaczenia”<sup>6</sup> tego tekstu. Zasadnicze dla prezentowanych tu zagadnień i ściśle z nimi związane pojęcie *podmiotu*, pozwoliło jednocześnie przyjrzeć się kwestii podmiotowości w poezji. I znowu, nie chodziło mi o całościowe jej ujęcie, ale

<sup>2</sup> S. Barańczak: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*. Kraków 1998.

<sup>3</sup> T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 235.

<sup>4</sup> Wypowiedź T. Nyczka w ankiecie: O „*Chirurgicznej precyzji* Stanisława Barańczaka”. „Zeszyty Literackie” 1999 nr 1, s. 160.

<sup>5</sup> J. Kristeva: *Kilka problemów semiotyki literackiej (na marginesie tekstu Mallarmégo: „Rzut kośćmi”)*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. IV, cz.2. Op. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 187.

<sup>6</sup> H. Meschonnic: *Jona et le signifiant errant*. Paris 1981, s. 82.

o zaprezentowanie nieco odmiennych – w stosunku do wypracowanych już przez tradycję albo jedynie rzadziej eksploatowanych – możliwości poszukiwania sposobów ujawniania się podmiotu w tekście.

Zaproponowane przeze mnie analizy zmierzają przede wszystkim do odkrycia podmiotu wymykającego się intencjonalnym zabiegom twórcy. Ogarniają jednocześnie kilka kręgów tematycznych podyktowanych, z jednej strony, przez samą poezję Barańczaka, z drugiej – przez specyfikę prezentowanej tu koncepcji rytmu, który pozwala u s ł y s z e ć w tekście literackim sens obejmujący zróżnicowaną problematykę. Spoiwem łączącym owe kręgi jest *ciało*, zarówno to obecne na poziomie tematycznym omawianych wierszy, jak i to, które jest nieodłączną częścią podmiotu pisania i czytania, a będące ośrodkiem jego percepcji i pamięci. Stawiam pytanie, po pierwsze, o możliwość zaistnienia *ciała* na różnych poziomach tekstu, nie tylko stematyzowanym, o możliwość „zagłębienia się w ciele,/ w którym zaszyfrowane są tajne wyroki”, jak w wierszu *Widokówka z tego świata*.<sup>7</sup> Po drugie – o sposób czytania nastawiony na odbiór znaczącości tekstu. W tym kontekście *ciało* nabiera także znaczenia, jakie nadał mu Roland Barthes, stwierdzając, że „przyjemność tekstu to moment, w którym moje ciało podąża zgodnie z jego własnymi ideami, ponieważ moje ciało nie ma tych samych idei, co ja.”<sup>8</sup>

Słuchanie literatury z pomocą tak złożonych narzędzi, jak analiza *signifiance* czy zasada anagramu, przypomina słuchanie muzyki nagranej „z wykorzystaniem superczułych aparatów”, jak w wierszu *Hi-Fi* Barańczaka. Cel w obu przypadkach jest podobny – uchwycić owe „zgrzyty życia”, ukryte pod warstwą kodów kulturowych, a więc tego, na co jako odbiorcy dzieła sztuki zwracamy uwagę najczęściej. Porównanie tych, zdawałoby się różnych, rodzajów słuchania nie jest przypadkowe, zarówno bowiem literatura, jak i muzyka, czego dowodzi Roland Barthes, są polem *signifiance* – znaczącości.<sup>9</sup> Nie wykluczają one innych sposobów słuchania, także tego, które nastawione jest na owe kody kulturowe, zawierające cenne i warte odszyfrowania informacje.

Organizujący znaczącość rytm, pokazuje, że funkcji powracających w tekście fonemów, sylab czy innych jednostek znaczących, nie można sprowadzić jedynie do figur stylistycznych: paralelizmów, aliteracji, paronomazji czy paronimów. Biorą one bowiem udział w tworzeniu owego znaczenia „peryferyjnego”, o którym pisał Meschonnic, opierającego się na dynamice asocjacji łączącej różne elementy i poziomy dyskursu. W przypadku wielu utworów „peryferyjne” znaczy coś przeciwnego; często ta semantyka, która jest budowana czy raczej ujawniana przez rytm, w istotny sposób uzupełnia sens leksykalny wyrazów, a w niektórych momentach wybija się na pierwszy plan. Wydaje się to szczególnie interesujące przy założeniu, że rytm „[...] nie jest znany podmiotowi pisania. Ten podmiot nie panuje nad nim. – jak pisze Meschonnic, dodając – Oto dłaczego rytm wykracza poza metrum.”<sup>10</sup>

Konieczność rozróżnienia rytmu od metrum jest prostą konsekwencją faktu dostrzeżonego podczas analizy tekstów literackich, tego mianowicie, że tworzą one niezależne od siebie porządki i wchodzą we wzajemne relacje, wspomagając się i nakładając na siebie bądź rozmiijając się i budując napięcia, zarówno w warstwie formalnej, jak i semantycznej. Rytm przełamuje tok metryczny w sposób zauważalny nawet w tych wierszach, w których ilość sylab w wersie jest stała, co zdążyły już potwierdzić liczne analizy rytmu w poezji.

<sup>7</sup> S. Barańczak: *Wybór wierszy i przekładów*. Warszawa 1997, s. 303.

<sup>8</sup> R. Barthes: *Le Plaisir du Texte*. Paris 1973, s. 80.

<sup>9</sup> Zob. R. Barthes: *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982, s. 273.

<sup>10</sup> H. Meschonnic: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse 1982, s. 225.

Wprowadza do tego toku retardacje, które z kolei akcentują poszczególne elementy znaczące i podkreślają ich własną semantykę. Ma to szczególne znaczenie przy odczytywaniu sensu utworu, ponieważ rytm przywołuje także społeczną i kulturową pamięć podmiotu, podczas gdy „sam metr jest pozbawiony pamięci”, jak metaforycznie ujmuje to Meschonnic.<sup>11</sup>

Rytm jest doświadczany podczas lektury, natomiast rola, jaką odgrywa w tekście, ujawnia się dopiero w toku analizy. Opiera się ona na poszukiwaniu relacji semantycznych między poszczególnymi jednostkami znaczącymi, które wzbogacają utwór o sens wychodzący poza informację eksplikowaną. Taka koncepcja lektury jest zresztą zgodna z pojmowaniem charakteru współczesnej liryki. Jak zauważa jeden z jej badaczy, „język poetycki jest teraz eksperymentem prowadzącym do kombinacji nie zaplanowanych świadomie – to raczej one wytwarzają sens.”<sup>12</sup> W owych „wytwarzających sens” eksperymentach bierze udział także czytelnik, a z nieświadomością są one związane o tyle, o ile odwołują się do jego pamięci, gromadzącej wspomnienia doświadczeń, skojarzenia, aluzje, cytaty i fragmenty innych tekstów. Ostatecznie jednak musi je zracjonalizować, aby w rezultacie wykonywanej z „chirurgiczną precyzją” analizy, usłyszeć Lacanowski „dyskurs Innego”. W tym też ujawnia się rola rytmu jako pośrednika w przechodzeniu od *ja* do *ja*. Wiążąc poszczególne *signifiants*, przywołując echa różnych sensów, wprowadzając multiplikację sensu, rytm ujawnia podmiot, który sam w sobie jest intersubiektywny.

Jeśli, jak twierdzi Roland Barthes, „dzięki muzyce lepiej rozumiemy Tekst jako *signifiance*”<sup>13</sup>, w dużej mierze zawdzięczamy to podtrzymywanej przez nią umiejętności słuchania.

<sup>11</sup> Cyt. za: D. Wesling, T. Sławek: *Literary Voice. The calling of Jonah*. State University of New York Press: Albany 1995, s. 169.

<sup>12</sup> H. Fridrich: *Struktura nowoczesnej liryki*. Przeł. E. Felisiak. Warszawa 1978, s. 203.

<sup>13</sup> R. Barthes: *L'Obvie et l'obtus...* Op. cit., s. 277.