

# Jan Grzenia

---

## O zagadnieniu wielogłosowości tekstów poetyckich

---

Język Artystyczny 9, 29-41

---

1995

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## O zagadnieniu wielogłosowości tekstów poetyckich (Na przykładzie dwóch wierszy Wisławy Szymborskiej)

### I

Jednym z najbardziej interesujących zjawisk w poezji dwudziestowiecznej jest niewątpliwie upodobanie poetów do wykorzystywania pragmatycznych właściwości elementów językowych, przejawiające się w formie zjawiska zwanego wielojęzykowością (wielostylowością). Swobodne mieszanie stylów i odmian językowych w tekstach poetyckich pojawiło się na szerszą skalę w poezji polskiej wraz z historycznym i literackim przełomem roku 1918<sup>1</sup>.

Nierzadko sądzi się, że zjawisko to (przynajmniej w odniesieniu do początkowej fazy międzywojnia) wyczerpuje się na wyzyskiwaniu potoczności w roli tworzywa poetyckiego; tymczasem potoczność jest w poezji współczesnej jedynie głównym spośród językowych żywiołów. Nie ma bodajże odmiany językowej, stylu czy też gatunku mowy, które by nie wystąpiły w jakimś tekście poetyckim. Stylistyka tekstów poetyckich powinna, jak sądzę, dążyć do opisania tego zjawiska, a to z paru przyczyn. Po pierwsze: chodzi o zjawisko wysoce charakterystyczne dla poezji współczesnej; tak dalece, że o ponadstylowości mówi się jako o cesze definicyjnej języka poezji<sup>2</sup>. Po drugie: powszechność zjawiska mieszania języków / stylów w tekstach poetyckich może być podstawą domniemania, że jest to metoda

<sup>1</sup> Uwagi o charakterze uogólniającym na ten temat podają Michał Głowiński i Janusz Sławiński we *Wstępie* do antologii *Poezja polska okresu międzywojennego* (Wybór M. Głowiński i J. Sławiński. Wrocław 1987, s. XXI—XXIII).

<sup>2</sup> Określenie „system systemów”, za pomocą którego nierzadko charakteryzuje się język artystyczny, zakłada właśnie ponadstylowość i zdolność języka poetyckiego do swobodnego korzystania z elementów właściwych nieartystycznym odmianom języka (por. uwagi A. Wilkonia w książce *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice 1987, s. 78 i n.).

stwarzająca ogromne możliwości kształtowania ich warstwy semantycznej. Główną cechą owej metody stanowi bowiem wykorzystywanie pragmatycznych właściwości użytych jednostek językowych, które (oprócz innych funkcji pełnionych w utworze) służą do formowania świata przedstawionego.

W takim razie — po trzecie — opis zjawiska wielojęzykowości i jego realizacji tekstowych mógłby umożliwiać objaśnianie dotąd chyba nie poznanej w dostatecznym stopniu warstwy semantycznej wypowiedzi poetyckich, a już na pewno byłby zdolny wnieść nową perspektywę patrzenia na teksty tego rodzaju<sup>3</sup>.

## II

Wielojęzykowa wypowiedź poetycka opiera się w bardzo znacznym stopniu na odniesieniu do rzeczywistości poprzez nacechowane pragmatycznie jednostki językowe<sup>4</sup>. Pierwszą funkcją wielojęzykowości w tekście poetyckim jest więc konstruowanie świata przedstawionego.

Ziemia — ziemia,  
 ziemia — powietrze — ziemia,  
 powietrze — woda — ziemia — ziemia — woda,  
 woda — powietrze — ziemia — powietrze — powietrze,  
 ziemia — woda — powietrze — woda — powietrze — ziemia,  
 powietrze — ziemia — ziemia — ziemia — ziemia — ziemia,  
 Ziemi Wody Powietrza —

(W. Szymborska: *Parada wojskowa*<sup>5</sup>)

Godnym uwagi chwytem zastosowanym w utworze jest przetworzenie wojskowych formułek służących do nazywania rodzajów broni. Seria powtarzanych wielokrotnie trzech wyrazów ma wyglądać jak impresja z para-

<sup>3</sup> Bardzo interesujące uwagi na ten temat wygłasza Roger Fowler w pracy *Założenia socjolingwistycznej teorii dyskursu literackiego*. Przekł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3.

<sup>4</sup> Dlatego też teza o osłabieniu referencyjności języka poetyckiego (znana u nas głównie za sprawą Mukałovskiego, który jednakże nie wyrażał jej w sposób skrajny, por. *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Red. J. Sławiński. Warszawa 1970, s. 231—240) musi zostać zakwestionowana. Niestety, ten pasjonujący problem nie może być tu analizowany, ponieważ trzeba by go poprzedzić analizą różnych użyczeń pojęcia referencji. Warto jednak podkreślić, że w pragmatycznych opisach literatury teza ta jest właśnie odrzucana albo przynajmniej poddawana rewizji; zob. zwłaszcza uwagi w pracach Richarda Ohmanna *Akty mowy a definicja literatury* (Przekł. B. Kowalik i W. Krajka. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 252—253) oraz Paula Ricoeura *Język, tekst, interpretacja* (Wybór, wstęp K. Rosner. Przekł. P. Graff i K. Rosner. Warszawa 1989, s. 111—112).

<sup>5</sup> W. Szymborska: *Wielka liczba*. Warszawa 1976.

dy wojskowej. Oczywiście, impresja szczególna, gdyż sprawia wrażenie, że obserwator zapamiętał jedynie kilka haseł i obrazów. Tymczasem istotą zastosowanego przez autorkę zabiegu jest przede wszystkim wskazanie pierwotnych i podstawowych znaczeń tych trzech słów, oznaczających desygnaty o elementarnym znaczeniu dla człowieka. Wynika stąd sugestia, że zniszczenie słów, dokonujące się poprzez ich specyficzne użycie, może wiązać się ze zniszczeniem świata (ale też odwrotnie).

Szyborska, zmiierzając do wyrażenia tej myśli, przywołuje więc dwie płaszczyzny pragmatyczne: mowy potocznej i języka, który nazywany bywa wojskowym<sup>6</sup>. Nie ulega wątpliwości, że żadną miarą nie dałoby się tego zabiegu sprowadzić do stylizacji, a co za tym idzie — ornamentacji. Szyborska bowiem kształtuje warstwę językową swojego utworu tak, aby doprowadzić do konfrontacji języków, a w następstwie — do konfrontacji punktów widzenia. Inaczej mówiąc — do tego, co Bachtin nazwałby oświetlaniem się języków oraz światopoglądów i co rzeczywiście zasługuje na miano polifonii.

Seria powtórzeń trzech wyrazów jest tyleż impresją z parady wojskowej, co (począwszy od trzeciego wersu) ironicznym przetworzeniem wojskowych sformułowań. Już na tym etapie analizy widać wyraźnie, że aby utrzymać warunek spójności pragmatycznej tekstu, musimy założyć, iż podmiot mówiący przybiera dwie role. Najpierw więc (w dwóch pierwszych wersach) cytuje słowa zasłyszane podczas prezentacji oddziałów wojskowych; i jakkolwiek nie jest pewne, czy istnieje broń typu „ziemia — powietrze — ziemia”, to sformułowania w tym fragmencie zawarte nie odbiegają od standardowych określeń stosowanych w wojsku. Z punktu widzenia odbiorcy oznacza to przywołanie pewnego sposobu użycia języka oraz pewnego świata wartości. Następnie autorka rozpoczyna zabieg przetwarzania i do głosu owej anonimowej postaci mówiącej językiem wojskowym dołącza się następny, który kontrpunktuje pierwszy głos. Seria powtórzeń zmierza do pokazania absurdu „rzeczywistości militarnej”, którą głos pierwszy z dumą opisuje za pomocą trzech wyrazów należących do kodu militarnego.

Końcowe *Ziemi Wody Powietrza* — które zidentyfikujemy oczywiście jako nawiązanie do aktu (lub gatunku mowy<sup>7</sup>) błagania — wprowadza z całą

<sup>6</sup> Ta odmiana językowa nie jest oczywiście tym samym, co bliski potocznemu język żołnierski, ma bowiem charakter języka oficjalnego i urzędowego. Najlepszym określeniem owego użycia języka będzie: „kod militarny”.

<sup>7</sup> Pomiędzy aktami mowy a gatunkami mowy istnieje wyraźne (może nawet bliskie zbieżności) podobieństwo, wystarczy porównać uwagi Johna Searle'a ogłoszone w pracy *Czym jest akt mowy?* (Przekł. H. Buczyńska-Garewicz. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2; por. zwłaszcza s. 241 i 244—245) oraz Bachtina: *Problem gatunków mowy* (w tomie *Estetyka twórczości słownej*. Przekł. D. Ulicka. Warszawa 1986, s. 372—375). Por. także uwagi A. Wierzbickiej w artykule *Genry mowy* (w: *Tekst i zdanie*. Red. T. Dobrzyńska i E. Janus. Wrocław 1983, zwłaszcza s. 134—135).

wyrazistością język potoczny wraz z odpowiadającym mu punktem widzenia<sup>8</sup>. Szymborska wykorzystuje tu zależność znaczeń wyrazów od typowych sytuacji mówienia, w jakich występują. Jednakże konfrontacja języków pokazana w analizowanym utworze jest specyficzna, gdyż te słowa — jak się okazało — mają w każdej spośród zarysowanych sytuacji mówienia znaczenia diametralnie różne. W jednym wypadku chodzi o wskazanie sposobu działania broni poprzez określenie kierunku działania rakiety, a więc o nazywanie parametrów technicznych, w drugim — wyrazy *Ziemi Wody Powietrza* zostały użyte jako obciążone bogatą symboliką nazwy o elementarnym znaczeniu dla człowieka. Jest to w takim razie — trzeba to znowu wyraźnie podkreślić — nie tylko konfrontacja języków, ale i konfrontacja punktów widzenia; bardzo dramatyczna zarazem, ponieważ nie można oprzeć się myśli, że w przypadku głębszej interpretacji tego utworu, która w tym miejscu nie jest niestety możliwa, należałoby wprowadzić perspektywę życia i powiązać ją z wizją zagłady.

Dla naszych potrzeb wystarczy jednak dostrzec dwujęzyczność tekstu, której istotą jest zderzenie odmiennych perspektyw widzenia świata. W ten sposób staje się ona dwugłosowością, o samym zaś utworze wolno mówić jako o polifonicznym. Sens całościowy wynika z polifonicznej konfrontacji tych dwu punktów widzenia.

Nie ulega wątpliwości, że Szymborska zakłada ścisły związek pomiędzy sposobem użycia języka a sposobem myślenia, wartościowania i kategoryzowania świata, gdyż jej wiersz przestrzega przed niebezpieczeństwami, które realnie zagrażają ludziom, pokazując spustoszenia w drobnej skali — te mianowicie, które już dokonały się w obrębie języka<sup>9</sup>.

Wisława Szymborska jest również autorką drugiego wiersza, który poddam analizie w związku z problemem wielojęzyczności, rozważanej jako sposób konstruowania wielogłosowego tekstu poetyckiego. Ten wybór nie wyda się dziwny, jeśli zważyć, iż w swoich utworach w niezrównany sposób łączy ona różne punkty widzenia; Aleksander Wilkoń<sup>10</sup> określa styl Szymborskiej jako reprezentatywny dla dialogicznego stylu poezji polskiej. Dialogiczność jest, rzecz jasna, kategorią bardzo szeroką i może być realizowana na

<sup>8</sup> Na ten temat szereg publikacji ogłosił Jerzy Bartmiński. Zob. przede wszystkim artykuł *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata* (w zbiorze *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin 1990) oraz wcześniejszy, napisany z Ryszardem Tokarskim, *Językowy obraz świata a spójność tekstu* (w zbiorze *Teoria tekstu. Zbiór studiów*. Red. T. Dobrzyńska. Wrocław 1986).

<sup>9</sup> Por. także uwagi Zbigniewa Jarosińskiego na temat tego utworu zamieszczone w książce *Postacie poezji*. Warszawa 1985, s. 158—160.

<sup>10</sup> Zob. *Typologia współczesnych stylów literackich*. Część I: *Style poetyckie*. W: „*Język Artystyczny*”. T. 8. Red. A. Wilkoń i B. Witosz. Katowice 1993, s. 20.

różne sposoby. Jednakże na płaszczyźnie stylu w grę wchodzi przede wszystkim konfrontacja różnych sposobów mówienia. Konfrontacja tego rodzaju jest również właściwością *Recenzji z nie napisanego wiersza*<sup>11</sup>.

W pierwszych słowach utworu  
autorka stwierdza, że Ziemia jest mała,  
niebo natomiast duże do przesady,  
a gwiazd, cytując: „więcej w nim niż trzeba”.

Nietrudno dostrzec, iż zmiierzając do konkluzji na temat związków pomiędzy wielojęzykowością a wielogłosowością tekstów poetyckich, wykorzystalem utwory — mimo pewnych podobieństw — diametralnie różne. Konfrontacja języków w poprzednim wierszu ma swój wymiar, określony przeze mnie jako dramatyczny — kodowi, który do nazywania technik militarnych używa leksyki oznaczającej zjawiska o fundamentalnym znaczeniu dla człowieka, został przeciwstawiony język potoczny. Uprawnione wydaje się stwierdzenie, że potoczność — werbalna i pojęciowa — staje się w *Paradzie wojskowej* synonimem wartości humanistycznych. *Recenzja z nie napisanego wiersza* nie jest natomiast „dramatyczną konfrontacją” światopoglądów, lecz grą, do której dochodzi poprzez zderzenie dwu języków.

Na czymże polega gra autorki? Ostatecznie przecież ów nie napisany wiersz powstał, a ściślej mówiąc — istnieje, jako mozaika przytoczeń, na podstawie której czytelnik, skorzystawszy dodatkowo z własnej kompetencji komunikacyjnej, może wyobrazić sobie całość. Nieodłącznym elementem gry jest zabawa, toteż należy najpierw zwrócić uwagę na łatwo dostrzegalne przymrużenie oka poetki, która najwyraźniej bawi się tą wymyślaną sytuacją recenzowania, wpisując w swój utwór specyficzną konstrukcję ról podmiotowych. Naiwna poetka znajduje się na dole owej konstrukcji. Tak się przynajmniej wydaje, recenzent(ka) przecież nie skrywa swej wyższości nad tą postacią. Ponad nimi, rozpisując swój głos na role, usytuowała się sama autorka. Podkreślmy wyraźnie: ponad nimi. Mamy więc tu przypadek metatekstowości wielopoziomowej: dwugłosowy monolog<sup>12</sup> recenzentki podporządkowany jest monologowi podmiotu autorskiego — ustanowienie takiej hierarchii uważam za konieczny warunek pragmatycznej spójności tego tekstu.

Z faktu, że przedmiotem recenzji jest wiersz nie napisany, wnosić można, iż to sama Szyborska miałyby (mogłaby?) być jego autorką. Autorka recenzuje swój nie napisany wiersz. Jak objaśnić tę osobliwość?

<sup>11</sup> Z tomu *Wielka liczba*, s. 28—29.

<sup>12</sup> Na temat dwugłosowości monologów pisze Anna Wierzbicka w pracy *Metatekst w tekście* (w: *Teoria tekstu. Zbiór studiów...*, s. 106—107, 121).

Kluczem do interpretacji jest język owego wymaginowanego utworu:

Tymczasem nasza wieszczka powraca na Ziemię,  
 planetę, która może „toczy się bez świadków”,  
 jedyną „science fiction na jaką stać kosmos”.  
 Autorkę gnębi myśl o życiu trwonionym tak lekko,  
 ( . . . . . )  
 O „państwie się” (sic!) ludzi nad ludźmi.  
 Przez utwór prześwituje intencja moralna.  
 Pod mniej naiwnym piórem rozbłysła może.

Fragmety opatrzone przez autorkę cudzysłowami i innymi znakami dystansu zawierają wypowiedzi wyrażone naiwnym językiem osoby o duszy szlachetnej wprawdzie, lecz niezdolnej do sprawnego ujęcia tak złożonej problematyki egzystencjalnej za pomocą mowy. Autorka nie napisanego wiersza opowiada o swych przemyśleniach językiem potocznym, a przy tym naiwnym, niewprawnym i górnolotnym, nie jest też zdolna do werbalnego i pojęciowego udźwignięcia podobnej problematyki. Ten wymaginowany utwór ma przypominać poezję typu pensjonarskiego — naiwne wprawki poetyckie, jakie są zwykle dziełem początkujących bądź mało zdolnych wierszopisów. Oczywiście, nie powstał on wcale po to, by naigrawać się z naiwności nastolatek pisujących wiersze. Nawet jeśli uwzględnimy przesmiewcze intencje autorki, trzeba powiedzieć, że wiersz ten powstał na tyle poważnie, na ile było to możliwe. Wzory poezji wysokiej (artystycznej, wyższego lotu) nie dopuszczają — jak wiadomo — wypowiedzi naiwnych oraz prymitywnych, a recenzje i recenzenci stanowią zaporę uniemożliwiającą szlachetnym entuzjastom wejście do świata literatury. Dlatego właśnie pojawia się tu druga rola podmiotu mówiącego — występuje on(a) jako recenzent(ka) oraz jako autorka naiwnego wiersza. Wypowiedzi tej ostatniej są przytaczane przez recenzentkę, toteż w hierarchicznym układzie ról podmiotowych stoi ona wyżej — jako osoba, której przyznano prawo mówienia. W ten sposób Szymborska może mówić językiem naiwnej poetki; recenzja jest swego rodzaju filtrem nałożonym na treść „nie napisanego wiersza” i umożliwia opatrzenie jego treści wyraźnymi znakami dystansu. „Wiersz nie napisany” to wiersz, który znalazłby się w obiegu literackim, gdyby tylko było to możliwe.

Należy więc podkreślić, że głos został przyznany recenzentce, słowa autorki nie napisanego wiersza są tylko przytaczane, toteż ta pierwsza znajduje się wyżej w hierarchii podmiotów, dzieje się tak — rzecz jasna — z woli autorki.

Jak już wspomniałem, nie da się inaczej objaśnić osobliwości tego nie napisanego utworu, jak tylko przez założenie, iż to sama Szymborska miałaby być jego autorką. Wprawdzie recenzowanie nie istniejących utworów

jest znaną konwencją literacką (przypomnieć w tym kontekście warto zwłaszcza niektóre utwory Stanisława Lema), jednak istota tego zabiegu polega na wyrażeniu w *l a s n y c h* myśli poprzez przypisanie *ich* komuś innemu. Dyskusja z głosem autora nie napisanego utworu oznacza zatem dyskusję z sobą samym. I utwór recenzowany i wypowiedź recenzentki mogą być bez przeszkód przypisane jednemu autorowi. Nie musi temu przeszkadzać nawet sprzeczność w ich widzeniu świata, gdyż sytuacja recenzowania sprzyja przedstawieniu procesu rozumowania i tworzenia wypowiedzi.

Trzeba podkreślić, iż ten nie napisany wiersz dobrze opisuje potoczny punkt widzenia. Wydaje się ponadto, że sens tego utworu polega właśnie na przypomnieniu, iż mowa potoczna musi natrafić na ogromne trudności w ujmowaniu zjawisk, o których próbowała powiedzieć autorka nie napisanego wiersza<sup>13</sup>. Inaczej jeszcze mówiąc — granice jej języka są granicami jej świata (i odwrotnie). Nie chodzi jednak z pewnością o kpinę z naiwności młodych poetek, ponieważ sens całościowy tego utworu wcale nie skupia się na osobie recenzentki. Nie ma bowiem podstaw, by uznać, że występuje ona jako *porte parole* Szymborskiej; tak samo też brak podstaw, by dopatrywać się tu obrony naiwnego punktu widzenia poetki. Wręcz przeciwnie — nonszalancka swoboda słowna recenzentki, podobnie jak nieporadność językowa autorki nie napisanego wiersza, sprawia wrażenie karykaturalnej:

Rozpacz Pascala (1623—1662, przyp. nasz)  
wydaje się autorce nie mieć konkurencji  
na żadnej Andromedzie ani Kasjopei.  
Wyłączność wyolbrzymia i zobowiązuje,  
wyłania się więc problem jak żyć et caetera,

W związku z tym trzeba chyba uzupełnić wcześniejsze uwagi o hierarchii ról podmiotowych, ponieważ konstrukcja owych ról jest tu nadspodziewanie złożona. Chociaż istotnie w sytuacji mówienia występuje tylko recenzentka, a głos naiwnej poetki jest obecny jedynie w postaci mowy zależnej i niezależnej, nie mamy tu jednak zdecydowanej dominacji głosu recenzentki, która — jak to zwykle u Szymborskiej — została potraktowana z odpowiednim dystansem. Jeśli więc uznamy, że głos recenzentki jest niejako głosem samej autorki, prowadzącej dialog wewnętrzny podczas pisanie wiersza, to będziemy musieli przyznać, że nie jest to jednak głos, z którym by się w pełni utożsamiała, gdyż swoje stanowisko kształtuje ona, konfrontując głosy dwu postaci mówiących (a dokładniej — ról podmiotowych). Jeśli natomiast chodzi o wypowiedzi z „nie napisanego wiersza”, to — jakkolwiek bardzo naiwne — zostały jednak przytoczone, choć z odpowied-

<sup>13</sup> Por. J. Bartmiński: *Styl potoczny jako centrum systemu stylowego języka*. „Poradnik Językowy” 1991, z. 1—2.



nimi znakami dystansu. Nie po to oczywiście, by wywoływać czyjkolwiek śmiech; Szymborska przytacza je, ponieważ najwidoczniej zależy jej na wypowiedzeniu tych myśli w ten sposób.

Jest to — jak sądzę — bardzo istotne. Utwór, który po części jest żartem i może być (lecz jedynie przy okazji) interpretowany jako satyryczny<sup>14</sup>, ukrywa bardzo istotny problem związku pomiędzy językiem a myślą. Mówi się w nim bowiem o niemożności wysłowienia pewnych treści za pomocą pewnych sposobów mówienia; ale też o swego rodzaju zasadzie stosowności, która nie akceptuje naiwnego sposobu wyrażania treści w literaturze wysokiej. Jest to istotne, ale może nie najważniejsze. Za szczególnie istotne w tym wierszu uważam natomiast pokazanie procesu stawania się wypowiedzi poetyckiej (i to stanowi — jak sądzę — właściwy przedmiot wiersza), przetwarzania potocznego punktu widzenia w ten, który akceptuje literatura wyższego lotu, a który bywa nazywany „poetycką wizją świata”. Ten problem jak najściślej jest związany z językiem:

Niestety, cóż. Ta z gruntu ryzykowna teza  
(czy aby jednak nie jesteśmy sami  
pod słońcem, pod wszystkimi na świecie słońcami)  
i rozwinięcie jej w niefrasobliwym stylu  
(mieszanina wzniosłości z mową pospolitą)  
sprawiają, że któż temu wiarę da?  
Z pewnością nikt. No właśnie.

Tłumaczy to, dlaczego Szymborska zdecydowała się stworzyć utwór będący konfrontacją mało krytycznego widzenia świata (krytycyzm naiwnej autorki jest pełen sformułowań banalnych) i naiwnego sposobu mówienia oraz recenzji, której charakterystyka mogłaby być całkiem odmienna. Taki wiersz nie został wprawdzie napisany, ale każde spośród sformułowań w nim zawartych może poprzedzać tworzenie utworu, którego treścią „ktoś da wiarę”, a więc — jak by powiedzieli recenzenci — przekonującego, o wysokich wartościach artystycznych. W ten sposób Szymborska pokazuje, iż punkt widzenia potoczny i poetycki są sobie jednak bardzo bliskie<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Wiersz mógłby być interpretowany jako kpina z recenzentów, ale godząc się na tak jednostronne interpretacje, równie sensownie moglibyśmy dowodzić, iż wykpiona została w tym utworze grafomańska poezja. Wszelkie interpretacje zmierzające do wykazania, iż Szymborska opowiada się za jedną z tych postaw, drugą zaś wyszydza, będą dużym uproszczeniem. Po pierwsze bowiem, autorka wyraźnie dystansuje się od obu punktów widzenia; po drugie zaś, takie interpretacje nie wyglądają przekonująco, jeśli ten utwór umieścić w kontekście całej twórczości autorki *Recenzji z nie napisanego wiersza*. Szymborska unika prymitywnego moralizatorstwa i daleka jest od prób tendencyjnego opowiadania się za jakimiś charakterystycznymi postawami.

<sup>15</sup> Pomiędzy potocznym a poetyckim językowym obrazem świata zachodzą podobieństwa większe, niż to się na ogół sądzi, np. preferencje poetów w zakresie leksyki wy-

To samo musi dotyczyć języków, poprzez które ujawniają się te punkty widzenia.

W końcu trzeba powiedzieć, że gra Szyborskiej polega i na błyskotliwym przeplataniu dwu języków, i na takim konstruowaniu świata przedstawionego, by uniemożliwić jednoznaczną identyfikację stanowiska autorki jako zbieżnego z jednym spośród przedstawionych w utworze punktów widzenia. Szyborska dystansuje się od obu tych postaci. Jednocześnie każdą z nich jest w pewnym stopniu. To uzasadnia interpretację tego utworu jako obrazującego proces stawania się utworu poetyckiego, przetwarzania myśli w słowa i odwrotnie; nie jest to jednak wiersz satyryczny, lecz raczej liryka roli, a ściślej mówiąc — ról, ponieważ jest to utwór wielogłosowy.

### III

Utwory, które zostały tu poddane analizie, mimo różnic mają też pewne cechy wspólne. Przede wszystkim oparte są na przeciwstawieniu różnych sposobów mówienia (języków / stylów). Są zatem wielojęzyczne. Utworów o takim charakterze jest zresztą bardzo wiele i już tylko ta ich cecha uzasadnia konieczność poświęcenia uwagi problematyce wielojęzyczności utworów literackich. Jednak niektóre spośród nich wyróżniają się interesującą właściwością — dają się interpretować jako wielogłosowe, czyli wielopodmiotowe.

We wstępie wymieniłem główne przyczyny uzasadniające konieczność analizy tych zjawisk, które najchętniej określam terminem „polifonia językowa”<sup>16</sup>, podkreślającym kreatywny charakter tego zabiegu. Jest to ważki powód uzasadniający konieczność rozpatrywania problematyki wielojęzyczności. Może ona być sposobem kreowania podmiotów mówiących (lub ról podmiotowych) w tekście poetyckim. Z tej między innymi przyczyny za najtrafniejsze określenie tego zjawiska uważam właśnie termin „polifonia”. Nawiązuje on<sup>17</sup> bowiem (po części polemicznie) do tradycji terminologicznej wywodzącej się od Bachtina, który dopatrywał się wielogłosowości głównie

---

kazują daleko idące zbieżności z częstością użycia określonych wyrazów w mowie potocznej, por. J. Bartmiński: *Styl potoczny...*, oraz H. Zgółkowa, T. Zgółka: *Słownictwo współczesnej poezji polskiej: listy frekwencyjne*. Poznań 1991, a także pracę H. Zgółkowej: *Ilościowa charakterystyka słownictwa współczesnej polszczyzny. Wybrane zagadnienia*. Poznań 1987.

<sup>16</sup> Tę kwestię, nie tylko terminologiczną, omówiłem skrótowo w pracy *Polifonia językowa we współczesnej poezji*, ogłoszonej w: *Przemiany współczesnej polszczyzny 1945—1993*. Red. S. Gajda i Z. Adamiszyn. Opole 1984.

<sup>17</sup> Sam termin jest — oczywiście — zapożyczony, jednak używam go w odniesieniu do utworów poetyckich, rozszerzając zaproponowany przez Bachtina zakres jego zastosowań.

w powieściach Dostojewskiego<sup>18</sup>; łącząc się zaś z tą tradycją terminologiczną, zakłada bezpośredni związek pomiędzy ukształtowaniem językowym tekstu literackiego a konstrukcją świata przedstawionego. Jakkolwiek taki związek zawsze wydawał się oczywisty, na ogół nie było jasne, w jaki sposób dochodzi do uformowania się z elementów języka tzw. wyższych całości znaczeniowych, jak np. postacie, fabuła, a zwłaszcza warstwa ideowa dzieła.

Właśnie Bachtinowi zawdzięczamy wnikliwe analizy, pokazujące ważność czynników pragmatycznojęzykowych i objaśnienie szczególnej doniosłości, jaką w procesie porozumiewania się mają odmiany językowe i gatunki mowy<sup>19</sup>. Te czynniki muszą odgrywać znaczną rolę również w tekstach literackich, w których dochodzi do fingowania aktów rzeczywistego komunikowania się.

Zjawisko wielogłosowości nie zostało dotąd dobrze poznane, choć występuje w twórczości poetów wszystkich epok (charakter wielogłosowy mają np. liczne utwory Jana Kochanowskiego<sup>20</sup>). Problem przeze mnie omawiany pozostaje zresztą w bliskim związku z zagadnieniem interpretacji mowy pozornie zależnej, która często bywa uważana za dwugłosową<sup>21</sup>.

Najpospolitszym typem mimetyzmu poetyckiego jest — jak wiadomo — naśladowanie wypowiedzi monologicowej. Na ogół nie dostrzegamy w takiej wypowiedzi niczego, co by mogło być uznane za specjalnie osobliwe. Można by więc pierwszoosobowy monolog uznać za nienacechowany czy też neutralny, a w konsekwencji homofoniczny (jednogłosowy) zarówno w przypadku wypowiedzi potocznych, jak i poetyckich. Z tym tylko, że wypowiedź poetycka jest wtórna w stosunku do potocznej<sup>22</sup>; co więcej — fin-

<sup>18</sup> A poza tym uważał powieści Dostojewskiego za wzorcowe w tym względzie, por. przede wszystkim *Poetyka twórczości Dostojewskiego*. Warszawa 1970 (zwłaszcza rozdział 1.), a także *Estetyka twórczości słownej*. Warszawa 1985, s. 276 i n. oraz 439—465 (passim).

<sup>19</sup> Związki pomiędzy odmianą języka a gatunkiem mowy bardzo trudno precyzyjnie ustalić. Zdaniem Bachtina: „Mówimy wyłącznie przy użyciu określonych gatunków mowy, tzn. wszelkie nasze wypowiedzi posługują się konkretnymi, względnie trwałymi i typowymi formami konstruowania całości.” To i inne sformułowania Bachtina pozwalają myśleć o odmianie języka jako o sumie typowych dla niej gatunków (M. Bachtin: *Estetyka...*, s. 373).

<sup>20</sup> Teresa Kostkiewiczowa w książce *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia* (Warszawa 1984, s. 315—318) wzmiankuje o osiągniętej poprzez mowę pozornie zależną dwugłosowości licznych utworów Ignacego Krasickiego.

<sup>21</sup> To bardzo skomplikowane zagadnienie omówił ostatnio gruntownie W. Tomasiak w rozprawie *Od Bally'ego do Banfield i dalej... Szість rozpraw o mowie pozornie zależnej*. Bydgoszcz 1992.

<sup>22</sup> Bachtin rozróżniał gatunki pierwotne i wtórne — w dwojakim sensie: genetycznym i relacyjnym. W tym drugim zwłaszcza wypadku mamy do czynienia ze zjawiskiem o dużej doniosłości dla opisu tekstów literackich (por. w związku z tym: T. Dobrzyńska: *Gatunki pierwotne i wtórne. (Czytając Bachtina)*. W: *Typy tekstów. Zbiór studiów*. Red. T. Dobrzyńska. Warszawa 1992).

gowanie autentycznych sytuacji komunikowania się stanowi istotę wypowiedzi literackiej<sup>23</sup>.

Naśladowanie potocznego monologu mówionego jest wprawdzie podstawowym, lecz nie jedynym sposobem wykorzystywania Nieliterackich użyć języka w literaturze. Ta uwaga dotyczy przede wszystkim poezji. Proza realistyczna zasadniczo nie może wykorzystywać monologu do innego celu, jak tylko do relacjonowania przeżyć i myśli bohaterów. W związku z tym musi istnieć odpowiedniość pomiędzy językiem postaci a ich statusem społecznym oraz innymi czynnikami kształtującymi sposób mówienia. Naruszenie tej odpowiedniości oznacza naruszenie zasady *mimesis*. Utwór literacki naruszający tę zasadę zostanie przeniesiony do grupy utworów przekształcających rzeczywistość, np. groteskowych.

Wypowiedzi poetyckie natomiast nie muszą wiernie odwzorowywać znanych z rzeczywistości sposobów mówienia. Przede wszystkim dlatego, że postać bohatera lirycznego z reguły nie jest charakteryzowana w działaniu i w konkretnych okolicznościach. Wprowadzane w toku narracji parametry społeczne i inne związane z bohaterami utworów prozatorskich (realistycznych) wyznaczają automatycznie sposób mówienia każdego z nich. Poeta nie jest w ten sposób skrępowany, ponieważ konstruuje swego bohatera niejako w odwrotny sposób — poprzez język, za pomocą którego wysławia się podmiot mówiący.

To właśnie decyduje o kreatywnej sile wielojęzyczności w poezji. Z powodzeniem można zresztą powiedzieć, że współczesna poezja zna wszystkie możliwości formowania sensów poprzez wykorzystanie „cudzego słowa”. W tym artykule próbowałem opisać parę spośród nich, zmierzając do uzasadnienia myśli, iż konsekwencją konfrontacji wielu języków/stylów w jednym wierszu może, a w wielu wypadkach nawet musi, być konfrontacja światopoglądów.

#### IV

Konstruowanie świata przedstawionego za pomocą nacechowanych pragmatycznie jednostek językowych jest możliwe ze względu na właściwości, których te jednostki nabyły w procesie komunikacji. Szczególną wagę uzyskują więc konotacyjne składniki znaczeń, które — jako wytworzone w użyciu — zdolne są odtwarzać lub przywoływać typowe warunki, w jakich występują. Tym samym zyskują w tekstach poetyckich rolę, jakiej nie muszą (a nawet nie mogą) odgrywać w prozie realistycznej, gdzie budowanie świata przedstawionego opiera się na opisie i opowiadaniu. Zarazem w pro-

<sup>23</sup> Zob.: J. Lalewicz: *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W: *Tekst i fabuła*. Red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński. Wrocław 1979.

zie realistycznej odmiany języka i gatunki mowy mają przede wszystkim uprawdopodobnić rzeczywistość przedstawioną i uczynić zadość wymogom realizmu lub też im się sprzeciwić.

Przykłady analizowane w tym artykule pokazują, iż poprzez odpowiednie uformowanie warstwy językowej tekstu wiersza możliwe jest konstruowanie świata przedstawionego, a w szczególności ukształtowanie postaci mówiących; w stosunku do nich, co widać szczególnie wyraźnie w przypadku *Recenzji z nie napisanego wiersza*, powinno się raczej używać terminu „role podmiotu”. Uznanie ścisłego związku pomiędzy warstwą językową tekstu a wyrażaniem punktów widzenia, skonfrontowane ze sposobami, w jaki wykorzystuje się w tekstach poetyckich różnego rodzaju języki, style i gatunki mowy, prowadzi do wniosku, że w poezji możliwa jest wielogłosowość realizowana poprzez konfrontację różnych sposobów mówienia. Sens całościowy utworu wynika z tej konfrontacji. Proces ten (tu nawiążę do wspomnianych już koncepcji Bachtina) przebiega jednak odmiennie niż w prozie realistycznej, w której wprowadzenie postaci pociąga za sobą wprowadzenie określonego języka. W utworach poetyckich zaś użycie określonego języka implikuje pojawienie się postaci.

Jan Grzenia

ON THE POLYPHONY OF POETICAL TEXTS AS EXEMPLIFIED  
BY TWO POEMS BY WISŁAWA SZYMBORSKA

Summary

In the article the author puts forward the proposal to interpret some poetical works as polyphonic. The immediate inspiration was provided by Mikhail Bakhtin's thesis that there is a strict connection between the multiplicity of languages (or styles) and polyphony in novelistic works. Because of the monological nature of literary works, this thesis concerns equally epic and lyric works, and consequently, in the author's opinion, it is possible to interpret also poetical texts as polyphonic. The author shows this phenomenon while analysing Wisława Szymborska's poems in which many varieties of language and kinds of speech have been used. Such exemplifying analyses allow us make sure that the interpretation of those poems as polyphonic (i.e. as having many lyrical subjects) is possible. The arrangement of roles created in a poetical work is hierarchical. The central and primary figure is always the subject, called the authorial subject, because it is around that subject that the poet organises the totality of a given work's meanings.

Jan Grzenia

LA POLYPHONIE DES TEXTES LITTÉRAIRES  
À L'EXEMPLE DE DEUX POÈMES DE WISŁAWA SZYMBORSKA

Résumé

L'article est une proposition d'interprétation de certains poèmes comme des textes polyphoniques. L'inspiration directe vient de la thèse de M. Bakhtine sur le plurilinguisme (pluristylisme) et la polyphonie dans les oeuvres romanesques. Vu que les oeuvres littéraires sont tous des monologues, cette thèse concerne aussi bien l'épique que la lyrique. Par conséquent, l'auteur émet l'hypothèse que les textes poétiques peuvent également être considérés comme polyphoniques. L'auteur le démontre en analysant les poèmes de Wisława Szymborska dans lesquels on a utilisé de différentes variantes du langage et types de discours. Les analyses effectuées permettent de constater que l'interprétation de ces oeuvres comme polyphoniques (c'est-à-dire impliquant l'existence de plusieurs locuteurs) est possible. Le système de rôles créés dans une oeuvre poétique est hiérarchique. Le locuteur (sujet lyrique) qui assume la fonction hiérarchiquement supérieure et centrale est appelé auctorial (podmiot autorski), car c'est autour de lui que l'auteur organise l'ensemble des sens de l'oeuvre.