

Barbara Herrnstein Smith

Poezja i mowa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/4, 271-276

1989

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA HERRNSTEIN-SMITH

POEZJA I MOWA

Często odróżniamy literaturę od dyskursu nieliterackiego, stwierdzając, iż każde z nich używa języka w odmienny sposób. Możemy np. powiedzieć, że o ile prymarną funkcją języka jest funkcja praktyczna, o tyle poezja wykorzystuje te właściwości słów, które dla potrzeb komunikacji pragmatycznej są nieistotne. Nie jest to nieścisle, dodać jednak należy, że mimo to literackie użycie języka czerpie swoje efekty ze związków z dyskursem nieliterackim. Nasze reakcje na poezję są zależne od naszych wcześniejszych doświadczeń z językiem niepoetyckim — i pod ich wpływem się zmieniają. Wiersz nie jest wyłącznie wytworem słownym, estetycznie angażującym układem elementów językowych; elementy te bowiem zostają również uorganizowane składniowo w zgodzie z tymi samymi zasadami, które określają ich dobór i następstwo w mowie potocznej, a nawet najbardziej składniowo rozbity wiersz współczesny przynajmniej częściowo oddziałuje na nas poprzez symboliczne czy umowne właściwości słów.

Jednakże rozróżnienie na literackie i nieliterackie użycie języka można przeprowadzić w kategoriach bardziej odkrywczych, zwłaszcza dla badań nad zakończeniem. Możemy wyobrazić sobie wiersz zwłaszcza jako naśladowanie bądź przedstawienie wypowiedzi. Nie oznacza to, iż wiersz jest fałszywą czy po prostu „emocyjną” postacią mowy. Jest on naśladowaniem w tym samym znaczeniu, w jakim sztuka sceniczna jest naśladowaniem czy przedstawieniem działania. Wszystko, co poeta „mówi”, może być prawdziwe, lecz mówienie samo w sobie prawdziwe nie jest. W tym właśnie sensie wiersz jak o wypowiedź jest fikcją, udawaniem¹.

[Barbara Herrnstein-Smith — zob. notkę o niej w: „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 321.

Przekład według: B. Herrnstein-Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago — London 1968, rozdz. III, *Poetry and Speech*, s. 14—20.]

¹ Chociaż w rozdziale tym podejmuję rozważania dotyczące właściwie poezji, proponowane tutaj rozróżnienie oddziela nie mowę wierszowaną od prozy, lecz mowę niefikcyjną od fikcyjnej. Powieści są również naśladowaniem dyskursu:

Rzecz całą można bardziej rozjaśnić, jeśli uznamy, że wiersz jest a historyczny, że nie „pojawia się” w takim samym znaczeniu jak wypowiedź fikcyjna. Każda mowa wygłaszana jest przez kogoś, w pewnym momencie i miejscu do kogoś innego. Co więcej, jest wygłaszana pod naciskiem określonej okoliczności, jako odzew na świeże wydarzenia, wewnętrzne bądź zewnętrzne, z zamiarem oddziaływania w jakiś sposób na odbiorcę. Innymi słowy, każda wypowiedź pojawia się w określonym kontekście okoliczności i motywów. Tymczasem wiersz, pojawiając się, jest od takiego kontekstu odcięty, odizolowany od okoliczności i motywów, które mogły go wywołać.

Gdy czytamy wiersz bądź słuchamy go, stajemy wobec wykonania aktu mowy, nie zaś wobec aktu samego. To nie „mówca” mówi; to nie my jesteśmy kochanką, urną czy słowikiem, do których się zwraca; rywal, tutaj przeklinany, dawno temu zmarł; cierpienie kochanka, tutaj namiętnie wyrażone, dawno już zostało ukojone. Albo, ma się rozumieć, kochanka, urna, słowik, rywal, cierpienie — w istocie: ten mówca — mogli w świecie historycznym w ogóle nie istnieć.

Nawet jeśli wiersz powstał pod wpływem aktualnych doświadczeń poety i jest niemalże transkrypcją jego prywatnego „głosu”, jako wiersz pozostaje jedynie prawdopodobną wypowiedzią, tym, co poeta mógł powiedzieć. Aczkolwiek ujawnienie i wysłowienie tej możliwości mogą stanowić jakieś źródło najbardziej nieodpartyh roszczeń poety do naszych zainteresowań i uczuć, niemniej różnią się one od roszczeń zgłaszanych przez kogoś, kto wprost do nas adresuje swą mowę ukształtowaną bezpośrednio pod naciskiem naglej czy „historycznej” okoliczności. Zarówno poeta, układając wiersz, jak i my, reagując nań, jesteśmy świadomi różnicy, ta zaś steruje zarówno postacią jego dyskursu, jak i charakterem naszej reakcji.

Często zauważano, iż tragiczne wydarzenia w tragediach nie oddziałują na nas tak, jak tragiczne wydarzenia w naszym życiu bądź w życiu tych, których znamy osobiście lub ze słyszenia. Podobnie żal Tennysona po śmierci Hallama czy, u Spensera, obfitość zdań wykrzyknikowych i rozkazujących, które poprzedzają uroczystość ślubną (np.: „Młodzień-

„fikcyjna” jest sama narracja, nie zaś tylko opowiedziane wydarzenia. Przedmiotem uwag i ubolewań wielu krytyków i teoretyków jest fakt, że nie mamy w języku angielskim pary terminów, które pozwalałyby bez przeszkód odwoływać się do poezji i „prozy fikcyjnej” w odróżnieniu od innych, mniej lub bardziej literackich zastosowań języka. Dlatego też czujemy się zmuszeni mówić o „literaturze wyobrazeniowej” bądź o „poezji w najszerszym znaczeniu”, bądź — gdy zajmujemy się przedmiotem, który tu poruszam — o innych doraźnie tworzonych klasach, takich jak mowa fikcyjna czy mimetyczna. Jeśli więc zachowujemy dla tego przedmiotu termin „poezja”, to z zaznaczeniem uparcie sugerowanym przez Bena Jonsona, że „nie tego zwa poetą, co z miarą pisze jeno, lecz tego, który wymyśla i kształtuje opowieść i pisze rzeczy prawdziwe” (B. Jonson, *Timber: or Discoveries*, Ed. C. H. Herford, P. and E. Simpson. Oxford 1954, t. 8, s. 635).

cy miasta uderzajcie w dzwony / I swe codzienne prace porzucajcie”²⁾, nie poruszają nas, zawarte w ich wierszach, w ten sam sposób, w jaki by to uczyniły, gdyby Tennyson czy Spenser właśnie teraz do nas mówili. Wiemy nie tylko, że odwołania do trwającej uroczystości ślubnej są w *Epithalamion* fikcyjne; wiemy również, jak dalece dobór i uorganizowanie języka w mowie „pana młodego” zostały ukształtowane względami całkiem odmiennymi niż emocje ślubnego dnia — tzn. względami, które zwłaszcza wynikają z faktu, iż jego przemowa jest wierszem.

Ponadto należy stwierdzić, że wiersz nie jest zwykłym utrwaleniem wypowiedzi, która pojawiła się w przeszłości, a jakim byłaby kopia czy tekst przemówienia. Wiersz bowiem, jako wypowiedź, nie miał żadnego historycznego pierwotnego momentu pojawienia się. On jest, był i zawsze będzie oryginałem dla swego wykonania: jak sztuka sceniczna, „pojawia się” tylko wtedy, gdy jest odtwarzany.

Stwierdziłam uprzednio, że wiersz nie jest wyłącznie wytworem słownym czy językowym. A mimo to jest on — do pewnego stopnia — dokładnie właśnie tym. Poezja, co jednak należy podkreślić, jest sztuką przedstawieniową, a każdy wiersz jest przedstawieniem aktu mowy. Aby wiersz osiągnął sobie właściwy efekt, przedstawienie musi być wystarczająco „realistyczne”. Innymi słowy, utwór literacki musi stworzyć iluzję wypowiedzi historycznej dokładnie w takim samym stopniu, w jakim sztuka sceniczna musi stworzyć iluzję historycznego dziania się, tzn. — nie całkowicie: zadaniem iluzji nie jest oszukiwanie. Oczywiście Coleridge doszedł do tego przed nami, jednak „gotowość zawieszenia niewiary” zostaje przyznana z nieustannie funkcjonującym zastrzeżeniem. Jeżeli nie jesteśmy skłonni reagować na wiersz jako na wypowiedź prawdopodobną, jedno z istotnych źródeł jego wartości i oddziaływania jest dla nas stracone. Jeżeli, z drugiej strony, reagujemy nań tak, jakby był wypowiedzią historyczną, inne istotne źródło jego wartości i oddziaływania jest stracone. Możemy np. mieć wątpliwości, czy złudzenie, któremu uległ widz wdzierający się na scenę w teatrze, by rozbroić łajdaka, jest w czymkolwiek bardziej naiwne bądź nie stosowne od złudzenia czytelnika, który czytając *Sonety święte* Donne’a, wierzy, że podsłuchuje intymne rozmyślenia poety.

W poezji język zostaje użyty mimetycznie. Co więcej, zostaje użyty w osobliwie mimetyczny sposób, by możliwie (bądź koniecznie) najżywiej zasugerować właśnie ów historyczny kontekst, którego w istocie jest pozbawiony. Znaczy to, że wiersz nie przedstawia wyłącznie słów jakiejś wypowiedzi, lecz całościowy akt mowy. Często słyszymy

² E. Spenser: *Epithalamion*. W: *The Poetical Works of Edmund Spenser*. Ed. J. C. Smith, E. de Selincourt. London 1957, s. 582; *Epithalamion*. Przełożył M. Słomczyński. W: *Poezi języka angielskiego*. T. I. Wybór i opracowanie: H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Zuławski. Warszawa 1969, s. 180.

w związku z poezją o „herezji parafrazy”. Jednakże naszą reakcją na wszelką mowę, nie tylko na wiersz, kieruje coś więcej niż jej dający się sparafrazować sens. Indywidualna dykcja i składnia mówiącego, podkreślenia, pauzy, powtórzenia (a modulacja głosu, mimika i inne gesty — gdy mówi do nas głośno), wszystko to włączamy w odbiór jego znaczeń i motywów. Reagujemy nie tylko na to, co mówi, lecz i na to, jak mówi, a tym samym i na to, co skłania go do mówienia czegoś: jego uczucia, zamiary i wszystkie te najbardziej ulotne i delikatne uwarunkowania dającego się parafrazować sensu, który może odsłonić całościowy akt mowy.

Jednakże wiersz musi dźwigać swój kontekst na własnym grzbiecie. Środowisko, w którym wiersz jest odczytywany bądź wysłuchiwany, nie dostarczy znaczeniu żadnych wskazówek: jest tylko czytelnik, własne jego doświadczenia, a przed nim konkretna struktura językowa. (Czytanie „ekspresyjne” będzie, rzecz jasna, naśladować sposoby modulacji głosu, które pojawiły się we współczesnej mowie, lecz czytanie takie będzie zawsze interpretacją, tzn. że wykonawca interpretuje — w sposób, który wydaje mu się właściwy — wskazówki wpisane w tę językową strukturę). Jednakże kontekst ten poczyna istnieć podczas czytania, a skuteczność jego istnienia jest znamieniem indywidualnej sztuki poety i jego osiągnięcia. Wszystkie bowiem te właściwości języka, które w dyskursie nieliterackim mogą — niejako przygodnie — być pomocne w powiadamianiu nas o znaczeniach przekazywanych przez mówiącego i o jego motywach, w poezji są regulowane i organizowane właśnie w tym celu.

Mimetyczny charakter języka poetyckiego jest najwyrazistszy w „monologu dramatycznym”, takim np. jak *My Last Duchess* Browninga, gdzie szczegóły mowy Duke'a dość precyzyjnie pozwalają zidentyfikować mówcę, słuchacza i sytuację, jak również odsłaniają motywy i osobowość Duke'a. W większości utworów lirycznych jednak kontekst ani nie bywa, ani nie musi być urzeczywistniony z taką dokładnością. W petrarkiańskiej poezji miłosnej np. sytuacja jest tak skonwencjonalizowana — omdlewający kochanek i pani: zatwardziała cnotliwa, okrutna lub wierna jednemu mężowi — że tylko niewielka jej część wymaga wysłowienia w konkretnym wierszu. W sonecie Wordswortha *Na Moście Westminsterkim* sam tytuł sygnalizuje okoliczność na tyle wystarczająco, by mówiący nie potrzebował identyfikacji innej ponad tę, którą podsuwa mu jego własna reakcja³. Niemniej jednak wiersz ten jest mimetyczny, ponieważ przedkłada nam nie zapis tego, co zostało powie-

³ Zauważyć należy, że w wierszach tytuły służą często ściśle temu celowi; nie tyle opisują czy określają zawartość wiersza, co przygotowują go. Można rozpatrywać tytuły jako jeden z językowych środków poety bądź jako mniej lub bardziej „zewnątrzne” wskazówki do kontekstu, na równi z datami powstania, cytowanymi mottami, a przypuszczalnie i samym nazwiskiem poety.

dziane „na Moście Westminsterkim 3 września 1803 roku”, lecz raczej przedstawienie tego, co powiedziane być mogło.

Bez względu na to, jak wiele, czy jak mało ze szczególnego kontekstu zostało w wierszu zasugerowane bądź wysłowione, zawsze doświadczamy go jako słownego aktu w obrębie sceny. Dlatego też nasza reakcja na wiersz, łącznie z odczuciem jego zakończenia, będzie zależała od zidentyfikowania rodzaju słownego aktu i sceny, którą przedstawia. Identyfikacja z kolei zależy od naszych uprzednich doświadczeń z wypowiedziami i ich kontekstami. W trakcie czytania wiersza nasze oczekiwania dotyczące przypuszczalnego kierunku jego rozwoju i charakteru zakończenia częściowo są określone przez szczególne zasady strukturalne, które poczynają się wyłaniać, lecz również przez nasze doświadczenia z niezliczoną ilością sytuacji słownych: aktów i scen, wypowiedzi i kontekstów.

Znaczenie tego związku pomiędzy poezją i dyskursem dla badań nad zakończeniem jest oczywiste. Zakłada on np., że nasze odczucie „stosowności” konkluzji wiersza w określonym miejscu bądź w określonej formie będzie częstokroć wynikało z przeprowadzonej przez nas identyfikacji wiersza z jakimś rodzajem wypowiedzi, która skłania się ku konkluzji w takim właśnie miejscu bądź w takiej właśnie formie. Jeżeli wiersz (rozwijając się poprzez ciąg spostrzeżeń moralnych wygłoszonych z charakterystycznym słownictwem i intonacją) przywodzi na myśl kazanie, mamy wszelkie dane, by oczekiwać konkluzji w postaci gnomicznego streszczenia lub jakiegoś rodzaju przestrogi. Możliwość tę ilustruje Sonet 129 Szekspira (*Rozrzutność ducha w trwonieniu bezwstydną*), który kończy się słowami:

*All this world well knows, yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell*
[Wie to świat wszystkim; jeśli biegnie za nią,
Dostąpi niebios, które są otchłanią]⁴.

Epigram Herricka *Upon a child that died* [Umarłemu dziecku] jawnie naśladuje napis nagrobny, zaczyna się: „*Here she lies, a pretty bud* [Tu leży ona, prześliczny pąk]”, a kończy konwencjonalnym epitafium skierowanym do przechodnia:

*Give her strewings; but not stir
the earth, that lightly covers her*

[Rzuć grudę kwiatów, lecz nie tykaj / ziemi, co lekko ją okrywa]⁵.

⁴ W. Shakespeare, *Sonety*. Opracował i wstępem poprzedził J. S. Sito. Warszawa 1982. Sonet 129 przełożył J. S. Sito, s. 147.

⁵ *The Compleat Poetry of Robert Herrick*. Ed. J. M. Patrick. Garden City, N.Y., 1963, s. 169. W tym przypadku możemy powiedzieć, że wiersz naśladuje napis naśladujący wypowiedź.

W trakcie czytania wiersza identyfikujemy nie tylko przedstawiany przez niego akt słowny (rodzaj wypowiedzi), lecz również scenę: przypuszczalny kontekst tejże wypowiedzi, łącznie z sytuacją i motywami mówiącego, a niejednokrotnie i określonym słuchaczem. Ten rodzaj identyfikacji jest dla zakończenia równie znaczący, albowiem po raz kolejny będzie oddziaływał na nasze oczekiwania dotyczące prawdopodobnego rozwoju i konkluzji wiersza, a tym samym na nasze odczucie stosowności konkluzji, która się pojawi. Zakończenie, jak zobaczymy, często jest chronione odwołaniem nie tyle do dyskursywnej struktury wiersza co do wpisanego kontekstu. Konkluzja, która mogłaby się wydać skądinąd nieprawdopodobna, nielogiczna bądź w jakimś sensie chwiejna, okaże się właściwa, „logiczna” w szerokim znaczeniu i trafna, jeśli odniesiemy ją do przypuszczalnych motywów mówiącego, do sytuacji lub słuchacza. Konkluzja będzie miała, jak zwykliśmy mówić, „dramatyczną” stosowność.

Przełożył Przemysław Czaplński