

Zdzisław Łapiński

"Psychosomatyczne są te moje wiersze" : impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosa

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (78), 9-17

2002

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zdzisław ŁAPIŃSKI

„Psychosomatyczne są te moje wiersze”
(Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybośia)¹

„Bo ja już od dłuższego czasu, od lat (a może już od *W głąb las*) pisuję właściwie swoim życiem, tyleż cielesnym, co duchowym: psychosomatyczne są te moje wiersze” – na kilka miesięcy przed śmiercią zwierzał się Przyboś Brzękowskiemu². Nigdy zresztą nie czynił z tego tajemnicy. W *Zapiskach bez daty* czytamy:

Najlepszych moich wierszy [...] nie wydumałem i nie napisałem przy biurku. Nie wyśiaduję wierszy, ale je wychadzam, jak serce utleniam w wolnej przestrzeni, na spacerze wśród pól, w lesie, w parku.

Układając tak – perypatetycznie – wiersze, sprawdzam ich rytm i dźwięk w oddechu, poruszeniach ciała, w rytmie kroków, w zatrzymaniach się, przyśpieszeniach, zwolnieniach chodu. A nade wszystko w tym, co trudne jest do określenia, a co chyba najogólniej, a więc niedokładnie, można by nazwać – porozumieniem ze światem zewnętrznym.³

Swoje „porozumienie ze światem zewnętrznym” zawiera Przyboś dzięki czynnościom, które psychologowie rozróżniają jako percepcję i propriocepcję.

Mówimy dzisiaj, tak jak robiliśmy to zawsze, o pięciu jedynie zmysłach: wzroku, słuchu, dotyku, smaku i zapachu. Wbrew temu, iż najbardziej może kluczowy ze zmysłów, zmysł naszej pozycji i ruchów naszego ciała czyli propriocepcja, został już opisany po raz pierw-

^{1/} Jest to poprawiona i uzupełniona wersja artykułu, który ukazał się wcześniej jedynie w przekładzie angielskim (*Motoric Impuls in the Poetry of Julian Przyboś*, transl. by B. Lewandowski, „Literary Studies in Poland” 1989 No. 21, s. 67-79).

^{2/} J. Przyboś, list do J. Brzękowskiego z 21 V 1970 (*Korespondencja J. Brzękowskiego*, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, inw. 2192, t. 13, k. 138 *recto*).

^{3/} J. Przyboś *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 177-178.

Szkice

szy blisko dwieście lat temu. Tkwi on w nas tak głęboko i jest tak scalony z naszym poczuciem samodzielności i z naszym poruszaniem się w świecie, że w swojej lwiej części pozostawał skryty przed świadomością osobistą i zbiorową.⁴

Inaczej zmysł wzroku. Pod względem przekazywanych informacji jest to najbogatszy z naszych zmysłów i od najdawniejszych czasów bywał przedmiotem dociekań. Stanowił też źródło dla konstruowanych w kulturze zachodniej modeli poznawczych i wzorców racjonalności (co wywołało w ostatnich dekadach szereg uszczypliwych komentarzy ze strony filozofów, historyków idei i publicystów). Nic więc dziwnego, że sprawom percepcji u Przybośia, zwłaszcza danym wzrokowym, krytycy poświęcili wiele uwagi. Znacznie mniej ich ciekawił motyw propriocepcji, choć już w 1927 r. pewien anonimowy recenzent dostrzegł, że

Wierzyński i Przyboś śpiewają na cześć mięśni i ukrytego w nich natchnienia. Pierwszy widzi te mięśnie w świecie sportu olimpijskiego lekkoatletycznego, drugi – w świecie pracy przy maszynach. [...] Przyboś przed dwoma laty nie znalazł jeszcze człowieka. W poezji naśladował hurkot i trzask maszyn. Straszyl. Zdawało mu się, że wydobędzie poezję z chodników, dachów i maszyn. Taką, jak [a] poprzednicy wydobywali z przyrody. [...] Doszedł, że ciekawsza jest ręka, która maszynę obsługuje i namacał w niej puls, który jest tętnem życia. [...] Mechanikę pozostawił inżynierom.⁵

2

Nie wiem, czy ktoś już dzielił poetów według pozycji, jaką przybiera ciało przemawiającej w wierszach osoby, ale gdyby tego rodzaju taksonomię zastosować do dwudziestowiecznej literatury polskiej, to na jednym krańcu znalazłby się Julian Przyboś, a na drugim Miron Białoszewski. Przyboś jest zwykle w swoich wierszach wyprostowany, może nawet wyprężony. Pozycja ta jest czymś więcej niż tylko naturalnym sposobem przebywania w świecie, to wręcz manifestacja, przejaw dumy ze zwycięstwa odniesionego nad inercją materii, z przewyciężenia siły grawitacyjnej. Przewyciężenie to powinno być odczuwane cieleśnie. Stąd ambiwalentny stosunek do podróży kosmicznych. Z jednej strony go wabia: „Zazdroszczę tym kosmonautom, którzy «orbitowali», pozbawieni siły ciężkości, zanurzeni w otchłani niebieskiej. Niektórzy z nich tak się czuli w tej naprawdę wolnej (wolnej od własnego ciężaru) przestrzeni, że nie słuchali wezwań z ziemi, przedłużali swoje orbitowanie”. Z drugiej jednak strony loty te budzą wątpliwość: „jakiesz przeżyć swoim ciałem, jego wymiarami, te niemożliwe do wycucia zmysłem ruchowo-mięśniowym i biciem serca wysokości i szybkości?”⁶.

^{4/} J. Cole, J. Paillard *Living without Touch and Peripheral Information about Body Position and Movement: Studies with Deafferented Subjects*, w: *The Body and the Self*. Ed. by J.L. Bermúdez, A. Marcel, N. Eilan, Cambridge, Mass 1998 (© 1995), s. 245.

^{5/} [Anonim] *Z nowych poezji*, „Myśl Narodowa” 1927 nr 2, s. 56.

^{6/} J. Przyboś *Zapiski bez daty*, s. 172 i 198.

Lapiński „Psychosomatyczne są te moje wiersze”

Białoszewski jest natomiast chwałą leżenia. „Leżenia” to tytuł utworu i jednocześnie jakby projekt nowego gatunku literackiego, wynikający z programowej dla poety pozycji jego ciała⁷. Przyboś cały skupia się na tym, by poddać świat swojej energii, tak nieodpartej, że wystarczy jeden gest, jedno spojrzenie, aby otoczenie uległo przemianie. Tę charakterystyczną dla naszej cywilizacji pokusę podporządkowania sobie przyrody, ten „zapierający dech w piersiach antropocentryzm”⁸, Białoszewski stara się w sobie pokonać – nie chce panować nad rzeczywistością, chce jej ulegać.

Wyprostowane ciało wykazuje u Przybosia dużą ruchliwość: „byłem tyle, ile bieglem!”⁹. Ale był to bieg hamowany, raczej wrywanie się do biegu, krok niecierpliwy. Świat dla Przybosia, to miejsce, gdzie się chodzi: „aż tak idąc, aby tylko przekraczać widnokrąg”¹⁰.

Leżącemu wszelkie dziarskie zachowania wydają się wątpliwe: „Boję się bytu za bardzo energicznego”, mówi Białoszewski¹¹. Chodzący patrzy na leżącego z wyższością. O wierszach z tomiku *Było i było* wyraża się Przyboś lekceważąco: „owoc nudy czy artystycznej abulii?”¹².

Kiedy chce zaś sprawdzić prawdziwość swoich wielkich poprzedników, to podpatruje ich chód poetycki: „Nie ma w *W Szwajcarii* Słowackiego doświadczenia turysty i piechura; wycieczka, w której przecież trzeba się wspinać, sapać i pocić po górach, przemieniła się pod piórem Słowackiego w jakieś łabędzie pływanie po jeziorze, w anielskie loty na szczyty”. Temu poematowi przeciwstawia Przyboś *Na Alpach w Splügen* Mickiewicza, gdzie oddane zostało „wrażenie wysokości i trudu alpinisty”¹³.

Imponujący w tym kontekście jest dorobek romantyków angielskich, a zwłaszcza zaprawa, jaka poprzedzała i towarzyszyła aktom twórczym:

Wiemy, że Wordsworth tworzył nie przy biurku, ale na nogach, perypatetycznie, już to wędrując w górę i w dół ścieżkami, już to przemierzając do trzydziestu mil płaskiego terenu na dzień. Według szacunku De Quincey’a, Wordsworth w ciągu swego życia „musiał przebyć odległość od 175 tys. do 180 tys. mil angielskich – środek pobudzający, który za-

7/ Por. J. Sławiński *Miron Białoszewski: epigramaty na leżąco* (1966), w: *Przypadki poezji*, Kraków 2001 (*Prace wybrane*, t. 5), s. 251-262.

8/ Określenie to przytaczam, by zwrócić uwagę na pewną zapomnianą, równie uroczą, co pouczającą opowieść, pióra amerykańskiego historyka idei, C.J. Glackena (*Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of 18th Century*, Berkeley 1973; cyt. s. 494).

9/ J. Przyboś *Znowu na rodzinnych polach*, w: *Pisma zebrane*, t. 1. red. R. Skręt, Kraków 1984, s. 203.

10/ J. Przyboś *Ziemią gwiezdnie pojętą*, w: *Pisma...*, s. 221.

11/ M. Białoszewski *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 117.

12/ J. Przyboś *Z powodu Było i było Mirona Białoszewskiego*, „Poezja” 1966 nr 2, s. 98.

13/ J. Przyboś *W błękitu krainie*, w: *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 294.

Szkice

stępował mu alkohol i inne bodźce fizjologiczne. Temu właśnie zawdzięcza on życie pełne niezakłóconego szczęścia, my zaś – najlepszą cząstkę jego twórczości”.¹⁴

Z zaślepieniem trzeba tu wyznać, że polscy poeci romantyczni nie dorównywali angielskiemu piechurowi. Mieli wprawdzie na swoim koncie błyskotliwe wyczyny (np. Antoni Malczewski w 1818 r. zdobył Aiguille du Midi – 3843 m – w masywie Mont-Blanc), ale zabrakło im wytrwałości. To zaniedbanie miał odrobić dopiero Przyboś.

Pierwsze zdecydowane kroki stawia on w *Sponad* (1930), swoim trzecim tomiku wierszy. Odtąd nie zaprzestanie chodzenia, aż po ostatnie utwory. Być może ludził się, że uda mu się – jak niemal udało się to „bosonogiemu gęsiarkowi” w jednym z jego liryków¹⁵ – „wybiegać potoczek” (czy cokolwiek innego w swoim otoczeniu), na pewno jednak potrafił wychodzić wiersz. A gdybyśmy dla Przybosiowego piechura szukali formy idealnej, znaleźlibyśmy ją chyba w następującym opisie:

Na placu paryskim wznosi się najpiękniejszy pomnik naszego poety. Na wysokiej kolumnie Mickiewicz, wyobrażony jako pielgrzym, kroczy gwałtowny i natchniony i w porwie jasnowidzącej nadziei wzniesioną ręką daje znak, wiedzie za sobą ku widniejącemu jego oczom celowi.¹⁶

3

Tak więc poeta, to ktoś, kto idzie i zarazem wykonuje gest wskazujący. Motyw gestu nie występuje wprawdzie w wierszach Przybosi nazbyt często, jest jednak zawsze bardzo wymowny. Co więcej, gest został niejako wpisany w strukturę gramatyczną tej poezji, dzięki dominującej roli, jaką pełnią w niej elementy deiktyczne, które są przecież „gestami wskazującymi dźwiękiem” i „należą do najstarszego pokładu językowego”¹⁷. Stosunkiem słów do gestów zajmował się też Przyboś w szkicach i innych wypowiedziach prozą. Wygłaszając oficjalną pochwałę powieściopisarza Tadeusza Brezy z okazji przyznania mu nagrody tygodnika „Odrodzenie”, tak oto mówił: „Czytając prozę Brezy, mam niekiedy wrażenie, jakby jego mowa wróciła do źródeł słowa, do gestycznej genezy mowy ludzkiej: do ruchu rąk, mimiki twarzy, do wyrażania całym sobą tego, co się teraz tylko językiem wyraża”¹⁸.

^{14/} R. Shattuck *This Must Be the Place: From Wordsworth to Proust*, w zb.: *Romanticism*. Ed. by D. Thornburn, G. Hartman, Ithaca 1973, s. 180.

^{15/} J. Przyboś *Lipiec*, w: *Pisma zebrane*, t. 1, s. 114.

^{16/} J. Przyboś *Mickiewicz*, w: *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 269-270.

^{17/} J. Kuryłowicz *Podstawowe kategorie morfologiczne*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1971 z. 28, s. 11. Por. Z. Łapiński, *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosi*, w zb.: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 297-307.

^{18/} J. Przyboś, „Odrodzenie” 1946 nr 3, s. 2.

Lapiński „Psychosomatyczne są te moje wiersze”

Przyboś wskazuje na te cechy prozy Tadeusza Brezy, które dzisiaj można analizować, korzystając z bogatego, choć nieco chaotycznego dorobku badań nad komunikacją parawerbalną i niewerbalną. Ciekawe jednak, że poeta nie dostrzega tutaj rzeczy najbardziej uderzającej, podkreśla zaś sprawy drugorzędne. U Brezy trudno wysledzić powrót do tego, co pierwotne – w psychice, w zachowaniu czy w języku. Jego wrażliwość odbiera przede wszystkim sygnały, jakie wymieniają między sobą ludzie w środowisku o dobrze ugruntowanej tradycji i dobrze wypracowanych formach obyczajowych, gdzie każdy odcień gestu, mimiki lub intonacji zawiera uchwytą informację właśnie dzięki swej umowności. Breza porusza się na terenie społecznym, interesują go konwencje i chce przedstawić wyrafinowane procesy komunikacyjne. Przyboś najlepiej się czuje wśród przyrody i szuka spontaniczności. U podłoża jego poetyki znajduje się pamięć o „gestycznej genezie mowy ludzkiej”, a więc o uniwersalnych, biologicznych „źródłach słowa”.

Ten sam motyw podejmie Przyboś interpretując wiersz Mickiewicza *Farys*:

Podobno pierwotny człowiek wyrażał się gestami i ruchami całego ciała. Potem ekspresja ograniczyła się oszczędnie do ruchów języka – i wtedy właśnie zaczęła się mowa ludzka, wtedy słowo nabrało – w porównaniu z dawnymi nieartykułowanymi okrzykami towarzyszącymi gestom i ruchom ciała – znaczenia i siły. Prymitywny człowiek pokrzykiwał i wymachiwał wiele, zużywał ogromną ilość energii fizycznej, aby wywołać najprostszy obraz. Pierwotny język był skierowany cały na zewnątrz, przeznaczony dla oczu. Mowa człowieka kulturalnego stała się oszczędna, słowo – drobny ruch języka – nabiera wagi, nie wskazuje rzeczy na zewnątrz, lecz wywołuje rzeczy w wyobraźni, jest zwrócone do wnętrza człowieka. Kulturalny, mocny człowiek nadaje słowom moc pobudzania ruchów wewnętrznych uczuć, wyobrażeń i idei.¹⁹

W poezji Przybosa „kulturalny człowiek” nie wyparł jednak bez reszty „pierwotnego człowieka”. Obaj podzielili się tylko rolami. Człowiek pierwotny stał się bohaterem wiersza, obecnym w nim cieleśnie, człowiek kulturalny – jego stwórcą, ukrytym sprawcą całego utworu. „Nieartykułowane okrzyki” zmieniają się w dźwiękonaśladowcze dysonanse. „Aby wywołać najprostszy obraz”, bohater w dalszym ciągu zużywa „ogromną ilość energii”, ale już nie fizycznej, lecz psychicznej. Język jest nadal „skierowany cały na zewnątrz, przeznaczony dla oczu”, choć tylko „w wyobraźni”.

W sumie, ruchliwość zewnętrzna ustępuje ruchliwości wewnętrznej, czyli działania fizyczne – działaniom psychicznym. Jednak ten przemieniony człowiek nie zrywa ze swoim przodkiem, nie wyrzeka się całkowicie swoich archaicznych pokładów osobowości. Jego duchowość pamięta o swojej fizjologiczności, psychika o ciele, ruch myśli o ruchu mięśni.

^{19/} J. Przyboś *Słaby i mocny wiersz*, w: *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950, s. 179-180.

Szkice

4

Mięśnie wprawiamy zwykle w ruch, gdy chcemy coś zrobić. Ale ich pobudzenie, zespolone z na poły świadomym schematem przyszłych czynności muskularnych, może także powstać pod wpływem bacznie obserwowanych zdarzeń zewnętrznych, z którymi skłonni jesteśmy się identyfikować. Psychologia stosuje tu termin „empatia”, czyli wczucie się. Empatia to współodczuwanie stanów, jakie przeżywają inni, a nawet przez dalszą analogię – stanów i procesów przyrody.

Zdobywcą epokę empatii stanowił wiek romantyzmu. Nastawienie to odżyło w okresie Młodej Polski, później zaś w nurcie ekspresjonistycznym. Osobistym wkładem Przybosia do tej tradycji było znaczenie, jakie przypisał motywom muskularnym. W jego wierszach występuje zatem identyfikacja ze środowiskiem, przekonanie o izomorfizmie podmiotu i przedmiotu oraz poczucie wymienności doznań motorycznych, wrażenie, że moje czynności wewnętrzne mogą znaleźć odpowiedniki na zewnątrz mnie i że ktoś inny może za mnie czegoś doświadczyć. Nic wówczas łatwiejszego, jak powiedzieć: „kwiat / za ciebie wytknął złoty języczek uwagi”²⁰, albo:

[...] obarczony węglarz, za mnie zrzucając wór,
pochylił się,
wyprostował,
odsapnął.²¹

Ostatni cytat pochodzi z wiersza o powstawaniu wiersza. Wysiłek węglarza jest jakby muskularnym odpowiednikiem wysiłku poetyckiego i zdarzeniem wyzwalamym od owego wysiłku. Tak więc obrazy empatyczne nie tylko należą do wielokroć powracających doznań bohatera liryków, ale zachowują ponadto według autora bezpośrednią łączność z samym aktem twórczym.

5

Wysiłek Przybosia kierował się głównie ku uchwyceniu treści znajdujących się na samej krawędzi świadomości, treści, które w świecie przedstawionym poezji wynikały w tej samej mierze z wewnętrznej biografii bohatera lirycznego, co z bieżącej sytuacji, w jakiej on się znalazł. Czytelnik mógł być tylko niemy widzem zdarzeń psychosomatycznych. Jednak poeta wykazywał dużą wrażliwość na dalsze losy swych utworów, na ich życie literackie. Uważał, że wiersz w pełni się realizuje dopiero podczas recytacji, ubolewał, że dzisiejsza praktyka spycha na margines poezję mówioną. Zasiadał więc w jury różnych masowych konkursów recytatorskich, jeździł na wieczory autorskie, nagrywał w radio mówione przez siebie wiersze.

Jak pisze jeden z krytyków, biorący udział w tych nagraniach, głosowi Przybosia „[b]rakło przyrodzonej tężyzny, muskularności”. „Buntował się przeciwko fizjolo-

^{20/} J. Przyboś *Z zakrętu, z drogi nagłej*, w: *Pisma zebrane*, t. 1, s. 115.

^{21/} J. Przyboś *Ciężar poematu* w: *Pisma...*, s. 253.

Lapiński „Psychosomatyczne są te moje wiersze”

gicznym ułomnościom i ograniczeniom. Mówiąc wiersz, wypowiadał głosowi walce”. Ponosząc czasem groteskowe porażki, potrafił jednak narzucić słuchaczowi własną prawdę o poezji. „Słuchacz odkrywał, że właściwym gniazdem wiersza jest zawsze ciało ludzkie”²².

Doznania cielesne związane z ruchem i wysiłkiem sprawczym organizmu znajdują więc swój wyraz u Przybosa także – a może: przede wszystkim – w dźwiękowym układzie wiersza. Wiersz rodzi się nie tylko w oku i sercu, ale i w gardle. Wydrukowany utwór to jakby zakrzepły wytwór czynności aparatury artykulacyjnej, a więc płuc, strun głosowych, języka.

W jednym z wierszy pada określenie: „wiersz-niemowlę”²³. Powstający utwór jest dla pisarza jak cielesne przedłużenie jego własnej substancji. „Organiczność” utworu, metafora odległa i już wytarta, nabiera tutaj konkretności i brzmi niemal dosłownie. Poeta w swoich szkicach wracał raz po raz do tego, co nazywał „załącznią słuchowo-ruchową”. Określał ją tak oto: „jest to napięcie kierunkowe daru mowy ku dwu zmysłom ekspresji: ku zmysłowi słuchu i mięśniowo-ruchowemu wtedy, gdy poeta pragnie uchwycić nie wypowiedziane zjawisko”²⁴.

6

Spojrzenie od strony „motorycznej” na *œuvre* Juliana Przybosa pozwala dorzeć związek, jaki zachodzi między składnikami na pozór odrębnymi. Motyw piechura to personalizacja myśli, że człowiek – i jego najbardziej według pisarza udane wcielenie: twórca – to istota z natury swej motoryczna. Motyw gestu wskazuje na motoryczne pierwociny języka. Z kolei swoście pojęta zasada empatii pozwala na motoryczną symbiozę podmiotu z otoczeniem. Wreszcie uporczywa troska poety o najtrafniejszą realizację własnych wierszy, wykonywanie ich na głos (mimo niezbyt zachęcających wyników), świadczy o przekonaniu, że pewne kwantum energii słownej musi być przekazane przez autora odbiorcy w sposób fizyczny.

Ale powyższa próba uchwycenia i skomentowania funkcji, jakie pełnią u Przybosa doznania motoryczne, nie oddaje jeszcze tego, jak głęboko sięga intuicja pisarza w docieraniu do podstawowych cech języka. Warto może przypomnieć, że przez pierwsze trzy dekady naszego stulecia lingwiści wiele pisali o doznaniach artykulacyjnych, jako nadrzędnych – w procesie odbioru mowy – wobec danych akustycznych. A estetycy pilnie prace te studiowali, póki owej problematyki nie zepchnął w cień strukturalizm. Przecież Jan Mukarovsky, zanim zajął się „gestem semantycznym”, wygłosił w 1927 r. odczyt *O motorickém dění v poezii*²⁵; zaś Michail Bachtin z właściwą sobie przenikliwością pisał:

^{22/} A. Gronczewski *Podwieczorek z torturami*, „Miesięcznik Literacki” 1988 nr 23, s. 69-71.

^{23/} J. Przyboś Jaskółka, w: *Pisma zebrane*, t. 1, s. 224.

^{24/} J. Przyboś *Nowość potrząsa kwiatem*, w: *Czytając Mickiewicza*, s. 27.

^{25/} Por. J. Mukarovsky *O motorickém dění v poezii*, Prague 1985.

Szkice

Czysto akustyczna strona słowa odgrywa w poezji stosunkowo niewielką rolę; ruch, który dźwięk akustyczny wytwarza, najsilniejszy w narządach artykulacyjnych, ale obejmujący cały organizm, ruch rzeczywiście realizowany w lekturze albo współprzeżywany przez słuchacza czy też przeżywany tylko jako możliwy, jest nieporównanie bardziej istotny niż to, co się słyszy i co pełni służebną rolę wywoływania odpowiednich ruchów wytwórczych lub, jeszcze bardziej podrzędną, rolę szyfru sensu czy wreszcie rolę podstawy do intonacji, która wymaga dźwiękowej rozciągłości słowa, ale jest obojętna na jakość dźwięków, a także dla rytmu, który ma, rzecz jasna, charakter motoryczny.²⁶

Po upływie kilku dziesięcioleci ten zagubiony wątek odrodził się w laboratoriach psycholingwistów. Powstało kilka konkurencyjnych „motorycznych teorii percepcji mowy”. Chciałbym tutaj przytoczyć zwięzły zarys jednej takiej teorii, wypracowywanej przez wiele lat przez Alvina Libermana i jego współpracowników. W sformułowaniu z 1985 r. przedstawia się ona następująco:

Pierwsza teza teorii motorycznej [...] powiada, że przedmiotem percepcji mowy są zamierzone gesty fonetyczne mówiącego, reprezentowane w mózgu jako inwariantne motoryczne nakazy, które poprzez pewne znaczące konfiguracje lingwistyczne domagają się uruchomienia narządów artykulacyjnych. Te nakazy gestyczne to fizyczna realność będąca podłożem tradycyjnych pojęć – na przykład „cofnięcia języka”, „zaokrąglenia warg” i „rozwarcia szczęk” – stanowiących podstawę kategorii fonetycznych. Są one elementarnymi zdarzeniami w procesie wytwarzania i odbioru mowy. Segmenty fonetyczne to po prostu grupy pojedynczych lub liczniejszych zdarzeń elementarnych. I tak [b] składa się z wargowego gestu zwartego, a [m] z tego samego gestu połączonego z obniżeniem podniebienia. Od strony fonologicznej, same gesty trzeba oczywiście traktować jako grupy cech, takich jak „wargowa”, „zwarta”, „nosowa”, ale cechy te są tylko atrybutami zdarzeń gestycznych, nie zaś owymi zdarzeniami. Percepować zatem jakąś wypowiedź, to percypować określony układ zamierzonych gestów.

Równie dla nas ważny jest punkt następny:

Teza druga jest korelatem pierwszej: jeśli odbiór mowy i wytwarzanie mowy mają ten sam zespół cech inwariantnych, to muszą być ze sobą ściśle powiązane. Więż ta, jak dowiedzimy, nie jest wyuczonym skojarzeniem, wynikiem faktu, że to, co ludzie słyszą, gdy słuchają czyjeś mówienia, jest tym, co sami robią podczas rozmowy. Więż ta jest wrodzona, w całej swej szczegółowości, i wymaga tylko naturalnego rozwoju, by mogła się uaktywnić. Zgodnie z wymienionym twierdzeniem, percepcja gestów przebiega wyspecjalizowanym kanałem, w istotny sposób różnym od kanału słuchowego, także odpowiedzialnego za wytwarzanie struktur fonetycznych. Kanał ten jest częścią szerszej domeny obejmującej komunikację językową. Adaptacyjna funkcja jego percepcyjnego aspektu, aspektu, którym teoria motoryczna bezpośrednio się interesuje, polega na automatycznym przejściu od sygnału akustycznego do gestu, bez potrzeby dokonywania przekładu z jednego na drugi – tak aby odbiorcy mogli spostrzegać struktury fonetyczne bez pośred-

^{26/} M. Bachtin *Problemy literatury i sztuki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 75-76.

Łapiński „Psychosomatyczne są te moje wiersze”

nictwa tych zjawisk słuchowych, których można by oczekiwać na gruncie czysto psychoakustycznym.²⁷

Nie będę streszczał argumentów na rzecz przytoczonej teorii, chciałbym tylko zauważyć, jak bardzo jest ona zbieżna z intuicyjnymi dążeniami Przybośia. Na przykład empatia, czynna, jak można było dotąd sądzić, jedynie w świecie przedstawionym, teraz staje się zasadą łączącą niemal organicznie nadawcę i odbiorcę wiersza. Natomiast usiłowanie, by za wszelką cenę czytać poezję na głos, rysuje się z nowej perspektywy jako wynik charakterystycznego (choć błędnego) przekonania, że dla motorycznej recepcji wiersza konieczne są doznania akustyczne. Wolno przypuszczać, iż w oparciu o podobne hipotezy łatwiej będzie w przyszłości zrozumieć i opisać, to wszystko, co zawarł Przyboś w swojej programowej metaforze:

transmitując ruchy i trud mego ciała
na struny głosowe i na napęd
napomykającego o nich znacząco języka²⁸

^{27/} A.M. Liberman, I.G. Mattingly *The Motor Theory of Speech Perception Revisited*, „Cognition” 1985 No. 21, s. 2-3.

^{28/} J. Przyboś *Więcej o manifest*, w: *Pisma zebrane*, t. 2, red. R. Skręt, Kraków 1994, s. 171.