

# Jerzy Faryno

---

## Próba rekonstrukcji podstaw języka poetyckiego : (na przykładzie wiersza Eugeniusza Winokurowa)

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4, 113-128

---

1972

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jerzy Faryno*

**Próba rekonstrukcji podstaw  
języka poetyckiego  
(na przykładzie wiersza  
Eugeniusza Winokurowa)**

Ustalmy najpierw, czym jest język poetycki. Pojęcie to odnosi się do układu relacji dwojakiego typu: oznacza określony stosunek do świata (lub określone rozumienie świata) oraz określony stosunek do słowa (komunikacji słownej lub jakiegokolwiek innej)<sup>1</sup>, które z kolei tworzą pewien zbiór możliwości i zakazów dotyczących mówienia o świecie.

W istocie więc „językiem poetyckim” jest właśnie ów zbiór możliwości i zakazów; zakładam, że jego działaniu należy zawdzięczać, iż konkretny przekaz poetycki przybiera taki właśnie, a nie inny kształt w planie wyrażenia. Tekst poetycki zatem określa się tu wcale nie jako rezultat niczym nie skrzepowanej swobody i inwencji nadawcy<sup>2</sup>, lecz jako reali-

Język poetycki

<sup>1</sup> Na przykład: muzycznej, malarskiej itp., które zazwyczaj postulują się w szeregu języków poetyckich zamiast odrzuconej komunikacji słownej.

<sup>2</sup> Takie rozumienie przekazu artystycznego jest dość częste nawet w najnowszych pracach teoretycznych. Wynika ono przede wszystkim z podejścia do badanych przekazów z punktu widzenia odbiorcy, kiedy to plan wyrażenia jest punktem wyjściowym do rekonstrukcji semantycznej struktury przekazu i przez to wydaje się być tylko rezultatem określonych reguł kombinowania jednostek materiału artystycznego.

zację ściśle określonych możliwości mówienia o świecie, które zostają narzucone nadawcy przez jego własne (świadome lub nieświadome) rozumienie świata, a także przez jego stosunek do systemu komunikacyjnego.

Perspektywa interpretacji

Cel niniejszego szkicu — rekonstrukcja podstaw języka poetyckiego, wymaga zajęcia pozycji równorzędnej do pozycji nadawcy: idzie bowiem nie o „odczytanie” (tj. semantyczną interpretację) utworu poetyckiego, lecz o próbę wyjaśnienia, co powoduje lub umożliwia takie właśnie wysłowienie świata. Znaczy to, że konkretny przekaz poetycki nie jest tu rozumiany jako punkt wyjścia — naturalna pozycja odbiorcy, lecz jako punkt dojścia — naturalna pozycja nadawcy.

*0.1. Dajcie północz' s łunoju w moi ostorożnyje ruki,  
Cztob szumiela szirokoj i mokroj sirien'ju.  
Ja nie tronu jejo, tolko w szumy i zwuki  
Akkuratno prostawlju koj-gdzie udaren'ja...*

*Dajcie płotnyje liwni i mołnii maja,  
Zakoułki lesnyje i dał' zariewuju.  
Ja lista nie somnu, stiebielka nie słomaju,  
Tolko szelesty traw i bierz zarifmuju...*

*Dajcie półnyje nieba riecznyje zatony,  
W ostrych iskorkoch zwiezd, i otkosy krutyje.  
Ja w poljach przedwieczernich trawinki nie tromu,  
Lisz', wołnujas', pomeczu koj-gdzie zapjatyje...*<sup>3</sup>

Myśl główna wiersza

Podstawowa myśl tego wiersza jest prosta: mówiący (podmiot liryczny) zwraca się do swego audytorium z prośbą o udostępnienie mu otaczającego świata, który zamierza przekształcić w utwór poetycki.

1.1. To, że rezultat przekształceń ma być utworem poetyckim, wynika jasno ze wskazania operacji, jakim będzie poddana rzeczywistość pozaliteracka. A mianowicie: „do szmerów i dźwięków wprowadzę

<sup>3</sup> J. Winokurov: *Izbrannoje. Iz dziewiati knig*. Moskwa 1968, s. 22. Wiersz ten powstał w 1945 r. Przekład polski omawiam w 5.0—5.6.

akcenty”, „brzóz i traw szelest *rymami ułożę*” oraz „na polach *postawię przecinki*”.

Skoro mowa o „rymowaniu”, należy przypuszczać, iż „wprowadzenie akcentów” zrealizuje się w postaci swoistego *rytmu*. Zamiar wprowadzenia akcentów (= rytmu) i rymów pozwala z kolei rozumieć słowa mówiącego jako obietnicę zbudowania *wiersza*. Akcenty i rymy zostaną wprojektowane w dźwiękową stronę świata (szmery, szelest, dźwięki); wolno mniemać, iż wiersz ten objawi się przede wszystkim w postaci głosowej, fonicznej. Jednakże zamiar „postawienia *przecinków*” oznacza, że w intencji podmiotu leży także zbudowanie wiersza utrwalonego graficznie. A zatem, produkt zapowiedzianych przekształceń ma być przekazem *poetyckim* mającym zarówno cechy tekstu *fonicznego*, jak i cechy tekstu *graficznego*.

Przekształcanie  
świata w tekst

1.2. Zamierzony przez podmiot liryczny przekaz poetycki ma również wszelkie inne cechy jednostki tekstowej.

Zamiar wprowadzenia rymów świadczy o tym, iż projektowany tekst będzie się charakteryzował podzielnością na *wersy*, czyli w planie wyrażenia będzie się on odznaczał  *pionową budową segmentową*.

Właściwości  
tekstowe

Zamiar wprowadzenia przecinków świadczy z kolei, iż ten tekst zostanie podporządkowany regułom wewnętrznej struktury syntaktycznej.

Wynika stąd, iż powinien on odznaczać się także takimi właściwościami, jak *delimitacja* (początek i koniec; a dla tekstu graficznego również marginesy prawy i lewy) oraz *spójność*. Prawda, cechy te nie zostały w wypowiedzi „ja” nazwane, ale bez trudu odnajdujemy je w obrazie rzeczywistości przedstawionej.

1.2.1. Granica *górna* i *dolna*. Górna jest oznaczona przez niebo (wers 1 — *północ z księżycem*; wers 9 — *pełne nieba rozlewiska rzek, w ostrych iskierkach gwiazd*), dolna zaś — przez ziemię (wers 2 — *mokry bez*; wers 9 — *rozlewiska rzek*;

Góra i dół

wers 11 — *w polach*). Przestrzeń między tymi granicami — niebem a ziemią — jest wypełniona przez *ulewy, błyskawice, brzozy, strumie stoki*, które zapewniają łączność między niebem a ziemią i w ten sposób realizują ideę spójności zamierzonego tekstu w jego układzie pionowym.

**1.2.2.** Granice *boczne* uzewnętrzniają się poprzez opozycję *daleko — daleko*; są one zaprojektowane w słowach: *leśne zakątki* i *daleką zorzę*; pierwsza określa się jako zamknięcie przestrzeni wypełnionej (← *leśne zakątki* to „gęstwina”, „zarośla”), druga natomiast jest oznaczona przez zamknięcie przestrzeni wolnej (pustej) (← *daleka zorza* to linia horyzontu). Co więcej: obie zostały usytuowane *nisko* (*leśne zakątki* i linia zorzy na horyzoncie), *w poziomie*, co wolno rozumieć jako odgraniczenie obustronne (z lewa i z prawa, z tyłu i z przodu). Przestrzeń między granicami poziomymi wypełniają rośliny, trawy, las, a także pola (*przedwieczorne*); idea spójności tekstu realizuje się więc tutaj również między granicami poziomymi.

Funkcja nieba

**1.2.3.** Mogłoby się wydawać, iż podobieństwo świat-tekst jest produktem zsubiektywizowanej interpretacji badacza. Zwróćmy jednak uwagę na funkcję nieba. Struktura wewnętrzna każdego tekstu spójnego utrwalonego graficznie zajmuje nie tylko obszar między początkiem a końcem (granice w pionie), lecz także obszar pomiędzy granicami w poziomie. Otóż *niebo* w omawianym tekście pojawia się na trzech różnych poziomach: występuje jako górna granica pionowa, jako granica pozioma (linia zorzy) oraz jako wypełnienie przestrzeni między granicami poziomymi (*pełne nieba rozlewiska rzek*). W podobny sposób wypełniają przestrzeń wewnętrzną i inne elementy tego świata — trawy, stoki, lasy — i nie tylko w pionie, lecz również w poziomie.

**1.2.4.** Inna płaszczyzna, na której wyznacza się granice świata, to skala wielkości wymienionych zja-

wisk: od najmniejszych po największe. Jest to również skala ciągła, spójna: liść, łodyżka, roślina, bez, brzozy, lasy, pola, rzeki, strome stoki, ulewy, błyskawice, niebo.

Koncepcję wypełnienia obszaru wewnętrznego (a zarazem zapewnienia spójności) realizują ponadto takie „wymiary” świata, jak *akustyczny* (szmer, dźwięki, błyskawice → grzmot), *wizualny* (północ z księżycem, dalekie zorze, pełne nieba rozlewiska rzek, iskierki gwiazd, błyskawice) i *zmysłowy* (*mokry* bez, *ostre* iskierki, dajcie w moje ręce *ostrożne*).

1.2.5. Zasada spójności świata uwidacznia się ponadto w składni analizowanej wypowiedzi (wersy 1—2 i 9—10): „Dajcie północ z księżycem w moje ręce ostrożne, aby szumiała szerokim i mokrym bzem”, gdzie *północ z księżycem* i *bez* stanowią nierozrwalną jedność, nie są od siebie oddzielone żadną przerwą przestrzenną lub jakościową; podobnie w wersach „Dajcie pełne nieba rozlewiska rzek w ostrych iskierkach gwiazd” *rzeki* i *niebo z gwiazdami* nie są od siebie oddzielone ani granicą przestrzenną, ani granicą wizualną, ani granicą jakościowo-substancjalną i są rozumiane jako jedność.

1.2.6. I wreszcie (choć to może już być sprawą czysto subiektywną) w dwuznacznym usytuowaniu przedstawionych tu elementów świata można dopatrywać się realizacji innej jeszcze cechy tekstu, a mianowicie antynomii: *jedno- lub dwuwymiarowość foniczno-graficznej postaci tekstu* ↔ *wielowymiarowość jego struktury wewnętrznej*. W omawianym wierszu świadczy o tym „obniżenie” nieba, sprowadzenie go na tę samą płaszczyznę poziomą, na której są *pola, lasy* i *rzeki* (*daleka zorza* jako *linia horyzontu*; *pełne nieba rozlewiska rzek*) oraz poziome usytuowanie lasów, traw i roślinności (zakątki leśne jako granica niska, pozioma, pola).

1.3. Tak więc projektowany przez podmiot liryczny przekaz poetycki ma wszystkie podstawowe cechy

Wypełnienie  
obszaru  
wewnętrznego

Spójność  
poprzez  
składnię

Inna (być może) antynomia  
tekstu

A więc:

przekazu będącego tekstem. To znaczy: cechy tekstu *fonicznego*, cechy tekstu *graficznego*, cechy tekstu *segmentowego*, cechy tekstu *syntagmatycznego*; *delimitację zewnętrzną* (granice górną, dolną i boczne), *strukturę wewnętrzną* (spójność) oraz *antynomie*: *jedno- dwuwymiarowość postaci foniczno-graficznej*  $\longleftrightarrow$  *wielowymiarowość struktury wewnętrznej*. Problematyczna pozostaje jedna tylko cecha, która jest w istocie najważniejsza dla tekstu poetyckiego, a mianowicie: „bycie tekstem słownym”. O tym jednak dalej.

Podmiot liryczny

1.4. Podmiot liryczny zachowuje pozycję zewnętrzną wobec projektowanego tekstu poetyckiego — nie „wejdzie” do jego struktury wewnętrznej. Ale jednocześnie nie zajmuje on postawy twórcy tego tekstu — jego rola jest o wiele skromniejsza, co sygnalizuje w swojej wypowiedzi wielokrotnie.

1.4.1. Wśród ujawnionych poprzez nazwy zjawisk świata takie elementy, jak „liść”, „łodyżka” i „roślinka”, są zjawiskami najmniejszymi. Zapewnienia, iż „nie tknę”, „nie zgniotę”, „nie złamię” oraz użycie form zdrobniałych mają sens następujący: „w świecie, który chcę, żebyście mi dali, niczego nie zmienię, nawet najdrobniejszego szczegółu”.

1.4.2. Powtarzające się „tylko; tylko; jedynie”, które dotyczą zamierzonych przez mówiącego zabiegów, odpowiednio pomniejszają rolę operacji twórczych: w żaden istotny sposób nie wpłyną one na aktualną strukturę świata, pozostanie ona nietknięta, nienaruszona.

1.4.3. Dwukrotnie powtórzone i dotyczące „postawienia przecinków i akcentów” „*gdzieniegdzie*” wskazuje z kolei nie tylko na ilościową lub jakościową nieznacność zamierzonych zabiegów, lecz również na fakt, że żadna większa ingerencja ze strony „ja” nie jest tu potrzebna.

1.4.4. Prócz tego występuje w tekście jeszcze jedna seria zastrzeżeń — tym razem obejmują one samego mówiącego: „moje *ostrożne ręce*”, „*ostrożnie* wpro-

wadzę akcenty” i „*wzruszony*, postawię przecinki”.

1.4.5. To wszystko oznacza, że ingerencja „ja” w świat istniejący ma być możliwie minimalna; wskutek tej ingerencji struktura świata nie ulegnie żadnym zmianom; nienaruszalność świata leży także w interesie „ja”; cel ingerencji „ja” sprowadza się w związku z tym tylko do unaocznienia faktu, że świat zewnętrzny jest tekstem poetyckim.

2.0. Przejdźmy z kolei do rekonstrukcji wyobrażeń mówiącego „ja” o świecie, o poezji i o roli poety.

2.1.1. Świat zewnętrzny jest rozumiany jako coś, co istnieje poza podmiotem lirycznym i niezależnie od niego <sup>4</sup>.

2.1.2. Świat nie narzuca się tu jako byt amorficzny, przeciwnie, w pojęciu „ja” jest on strukturą i posiada wszystkie niezbędne podstawowe cechy tekstu. Można zatem powiedzieć, że świat jest tu rozumiany jako tekst <sup>5</sup>.

2.2. Z faktu minimalnej ingerencji w gotowy świat-tekst, która się ogranicza jedynie do wprowadzenia rytmu, rymów i interpunkcji, wynika, że:

2.2.1. Rola podmiotu lirycznego (poety) polega na wprowadzeniu nieznacznej nadorganizacji do gotowego świata-tekstu. Nadorganizacja ta obejmuje tylko oznaki zewnętrzne, które sygnalizują, iż ten oto tekst jest tekstem p o e t y c k i m.

2.2.2. Brak jakiegokolwiek ingerencji w semantykę świata-tekstu oznaczałby, że w rozumieniu „ja” świat-tekst nie wymaga żadnej przebudowy na poziomie semantycznym — pod tym względem jest on już gotowym tekstem poetyckim.

2.2.3. Ograniczenie zamierzonych zmian do pozio-

Minimum pod-  
miotowej  
ingerencji

Wyobrażenia  
o świecie

<sup>4</sup> Założenie to nie ma szczególnego znaczenia dla badanego utworu, jednakże jest ono bardzo istotne jako cecha jego języka poetyckiego, która może nie występować w innych językach poetyckich.

<sup>5</sup> Por. uwagi J. Lotmana o dwóch typach rozumienia świata — J. M. Lotman: *Stat'ji po tipologii kultury*. Tartu 1970, s. 10 lub omówienie tej książki J. Faryno: *Kultura jako system semiotyczny*. „Nurt” 1971 nr 11.



mów sygnalizujących przynależność tego tekstu do dzieł poetyckich oraz niezmiennosc semantyki oznacza z kolei, że pary *świat (= tekst) — poeta* nie rozumie się tutaj jako pary *świat (= tekst) — interpretator*. Poeta nie zamierza interpretować świata (tekstu) — albowiem świat-tekst mówi sam za siebie<sup>6</sup>.

2.2.4. Brak potrzeby interpretowania świata-tekstu znaczy także, że w pojęciu podmiotu lirycznego zarówno sam świat-tekst, jak i uzyskany wynik świat-tekst-poetycki jest czymś prostym i komunikatywnym, zrozumiałym dla wszystkich (tj. dla audytorium podmiotu lirycznego) bez jakichkolwiek dodatkowych objaśnień.

2.2.5. Różnicy między „ja” a „audytorium” nie rozumie się tu ani w kategoriach „wierszcz — tłum”, ani w kategoriach „twórca — odbiorca”, ani nawet w kategoriach „mówiący — słuchający”, lecz raczej w kategoriach „mistrz, znawca — amator”: „«ja» wie, w którym miejscu trzeba postawić te drobne akcenty, aby poetyckość tekstu (świata) stała się oczywista”. Zajmuje on więc nie tyle pozycję twórcy lub nadawcy, ile raczej p o s r e d n i k a między tekstem a odbiorcą, ale pośrednika nie interpretującego, lecz jedynie ujawniającego niewidoczną dla innych poetyckość świata”<sup>7</sup>.

2.3. Z wykazu zamierzonych przez poetę („ja”) ingerencji w świat-tekst wynika, że rezultat tych ingerencji — świat-tekst-poetycki powinien się realizo-

Pozycja  
pośrednika

<sup>6</sup> Ta cecha odróżnia ten język poetycki od innych języków, w których również postuluje się tezę „świat jest tekstem”, ale wprowadza się interpretatora lub „czytanie” tego tekstu i przykład na język dostępny człowiekowi. Por. wspomniane prace Lotmana.

<sup>7</sup> Rozumienie artysty w kategoriach pośrednika, mistrza wydaje się być typowe dla kultury artystycznej XX w., — por. choćby tak charakterystyczne tytuły jak *Tajemnice rzemiosła* (A. Achmatowa), *Mistrz i Małgorzata* (M. Bułhakow), *Jak robić wiersze?* (W. Majakowski) i inne.

wać zarówno poza komunikacją słowną, jak i poza jakimkolwiek innym pośredniczącym środkiem komunikacji. „Językiem” tego tekstu może być tylko sam świat, sama rzeczywistość.

Oznacza to również, że podmiot liryczny rozpatrywanego wiersza nie może być poetą w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia, ponieważ nie może on tworzyć poezji wyrażonej w słowach (por. 2.2.5.).

3.0. Jednakże jeden z podstawowych warunków „bycia tekstem poetyckim” polega właśnie na *byciu tekstem słownym*<sup>8</sup>. Podmiotowi lirycznemu omawianego wiersza wyraźnie chodzi o tekst poetycki (rytm, rymy, interpunkcja), a nie o jakikolwiek inny przekaz artystyczny. Nasuwają się w związku z tym następujące pytania: czy w ramach koncepcji postulowanej przez podmiot liryczny tego utworu możliwe jest zbudowanie takiego przekazu artystycznego, który byłby jednocześnie tekstem poetyckim, oraz: jakie warunki taki tekst poetycki musiałby spełnić. Jak wynika z przeprowadzonej analizy, takie teksty poetyckie są możliwe i powinny one realizować się w układzie następujących możliwości i niemożliwości (pozwoleń i zakazów).

3.1. Wymagane jest zniesienie antynomii *tekst słowny*  $\longleftrightarrow$  *świat zewnętrzny*. Ponieważ rezygnacja ze słowa nie może tu wchodzić w rachubę, spełnienie tego warunku możliwe jest tylko w jednym wypadku: świat zewnętrzny (rzeczywistość) zostaje przeniesiony do tekstu słownego, co oznacza, że tekst buduje własny świat i to jest świat jedynie możliwy. Pytanie: „Co istnieje poza tym tekstem (światem)?” nie może tu mieć żadnego sensu.

3.1.1. Dalszą konsekwencją tej tożsamości jest to, że świat zbudowany w tekście powinien oznaczać tylko sam siebie i nie może oznaczać niczego więcej. Znaczące i znaczone nie mogą tu być rozdzielone: znaczące musi być jednocześnie znaczone i *vice versa*.

<sup>8</sup> Nawet najnowocześniejsze propozycje „poezji graficznej” są obliczone na identyfikację z tekstem słownym.

Chodzi o tekst  
poetycki

Zniesienie  
antynomii  
tekstu i świata

A zatem — znaczącym (posiadającym znaczenie) może tu być tylko sam świat<sup>9</sup>.

Tożsamość  
słowa i przed-  
miotu

3.2. Jak widać, zniesienie antynomii *tekst słowny*  $\leftrightarrow$  *świat zewnętrzny* wymaga także specjalnego stosunku do słowa. Słowo powinno tu być rozumiane jako własność świata, jako coś tożsamego z oznaczanym przez to słowo przedmiotem. Prowadzi to w istocie do odrzucenia tezy o niemotywowalności i umowności znaku słownego. A to oznacza z kolei, że słowo musi tu być jednoznaczne i sztywno powiązane z oznaczanym przedmiotem.

Na innej płaszczyźnie ta jednoznaczność przejawia się w tym, iż wyklucza się tutaj możliwość nierozumienia tekstu słownego, tak jak wyklucza się możliwość nierozumienia świata danego bezpośrednio.

Koncepcja  
odbioru

3.2.1. Przedstawiony wyżej stosunek do słowa zakłada nader osobliwy typ odbioru: ponieważ komunikacja ma tu polegać na nadawaniu samego świata — odbiór powinien się urzeczywistniać jako kontemplacja świata, zagłębianie się w sens samego świata lub refleksja intelektualno-estetyczna.

3.3. W planie wyrażenia taki tekst słowny nie może mieć charakteru wypowiedzi opisującej — wszelki opis zakłada bowiem istnienie środków pośredniczących w komunikacji oraz niezależnego od nich obiektu podlegającego opisowi. Może to być więc tylko tekst przedstawiający, — tj. wycinek rzeczywistości, którego się nie „relacjonuje”.

4.0. Nie oznacza to jednak, że mamy tu do czynienia z programem poetyckim autora wiersza — Winokurów i że program ten rzeczywiście musi być realizowany w którymkolwiek innym jego utworze: może on bowiem pozostać wyłącznie w sferze życzeń poety lub celowo skonstruowanego w ten sposób podmiotu

<sup>9</sup> W innych językach poetyckich treścią świata może być nie on sam, lecz jego interpretacja, i tylko ona jest znacząca (ma znaczenie).

lirycznego. Niemniej rekonstrukcja takiego „programu” zawartego w konkretnym tekście poetyckim jest rzeczą bardzo istotną podczas badania twórczości wybranego autora: pozwala bowiem na konfrontację założeń i konkretnej ich realizacji.

W wypadkach, kiedy „program” nie jest dany bezpośrednio, tj. w postaci deklaracji pozaartystycznej lub w postaci deklaracji podmiotu lirycznego<sup>10</sup>, można wysunąć następujące przypuszczenia:

Jest to rzeczywisty „program” artystyczny realizowany spontanicznie, intuicyjnie — a więc tworzy podstawy poetyki wybranego autora lub podstawy tego, co określiłem na początku terminem „język poetycki”.

4.2. Jeśli tak jest w istocie, zatem „program” powinien tworzyć także podstawę każdego innego przekazu artystycznego wybranego twórcy; w grę wchodzi zaraz inne jeszcze założenie: wszystkie przekazy tego samego twórcy są nadawane z tych samych pozycji artystycznych (przynajmniej w wybranym i czasowo jednorodnym okresie twórczym), a także: wszystkie teksty danego autora powstają spontanicznie.

4.2.1. Z innego punktu widzenia jest to założenie o tożsamości podmiotu lirycznego przekazów artystycznych jednego autora, pochodzących przynajmniej z jednego okresu jego twórczości.

4.3. Co więcej: jeśli przyjmiemy te wszystkie założenia teoretyczne, to wyeksplikowane podstawy „języka poetyckiego” jednego przekazu mogą teraz posłużyć jako narzędzie opisu innych przekazów tego samego autora, pochodzących z tego samego okresu jego twórczości. Z jednej strony pozwala to na sprawdzenie adekwatności wyeksplikowanych podstaw i ich autentyczności (spontaniczności autorskich

Program  
i realizacja

Konsekwencje  
poprzedniej  
tezy

<sup>10</sup> Por. np. wiersz Tuwima *Trawa*, w którym podmiot liryczny zgłasza określoną deklarację, ale ta deklaracja nie jest realizowana zarówno w tym wierszu, jak i w innych.

wyznań), z drugiej zaś — na prześledzenie zachodzących zmian i ewolucji.

4.4. Inna dziedzina, w której zaproponowane tutaj rozumienie języka poetyckiego wydaje się mieć znaczenie bardzo istotne, to teoria przekładu poetyckiego.

Sprawa  
przekładu

Pytanie, jakie stawiam wobec polskiego przekładu analizowanego wiersza, brzmi w sposób następujący: na jaki język poetycki ten wiersz został przetłumaczony, albo: w jakim języku poetyckim został ten wiersz odczytany przez tłumacza.

5.0. Dajcie północ szumiącą mokrego bzu pękiem  
W moje ręce uważne. Zostanie nietknięta.  
Bo ja tylko do szmerów, odgłosów i dźwięków  
Tu i ówdzie ostrożnie wprowadzę akcenty.

Dajcie błyski majowe, ulewy rzęsiste,  
Zakamarki dróg leśnych i dal barwy zorzy.  
Ja łodyżki nie złamię, dbam o każdy listek,  
Tylko brzoź i traw szelest rymami ułożę.

Dajcie nieba odbicie na rzece, gdy płynie  
Wśród urwisk, pod gwiazdami. Ja żadnej roślinki  
Na polach przedwieczornych nie dotknę, jedynie  
Tu i ówdzie, wzruszony, postawię przecinki<sup>11</sup>.

Brak księżycy

5.1. Pierwsze dwa wersy tracą w przekładzie polskim wyraz *księżyc* (*północ* zamiast *północ z księżycem*), wyraz *szeroki* (*mokry bez* zamiast *szeroki i mokry bez*) oraz zyskują nieobecny w oryginale wyraz *pęk* (*bzu pękiem*). Powoduje to następujące zmiany w strukturze tekstu (i świata) oryginału:

5.1.1. Brak *księżycy* wyklucza możliwość odczytania w układzie świata pionowego układu tekstowego: granica górna świata-tekstu nie została tu w ogóle zaznaczona (por. 1.2.1).

5.1.2. Brak wyrazu *szeroki* przy *bez* wyklucza możliwość sprowadzenia *północy* (*z księżycem*) i *bzu* do poziomego płaszczyznowego układu tekstowego (por. 1.2.2—1.2.3).

<sup>11</sup> E. Winokurow: *Światło i inne wiersze*. Wybrał A. Stern. Warszawa 1964, s. 8. Przekład A. Galisa.

5.1.3. Wprowadzenie wyrazu *pęk (bzu)* nadaje światu (*północy z bzem*) układ rozszerzający się i otwierający ku górze.

5.2. Wers 6 oryginału został uzupełniony przez tłumacza o dwa wyrazy: *zakamarki dróg leśnych* i *dal barwy zorzy*.

5.2.1. Obecność *dróg* powoduje „otwarcie” świata oryginału: *drogi* bowiem sugerują możliwość „wyjścia/wejścia” — *poza las* i *z lasu do wewnątrz świata*. Ponadto zamiana *zakamarków leśnych* na *zakamarki dróg leśnych* powoduje zupełnie inną prezentację *lasu*: z przestrzeni wypełnionej i zamkniętej przekształca się on w przestrzeń otwartą (*drogi*) i wypełnioną tylko częściowo (*między drogami*).

Drogi

5.2.2. „Otwarcie” przestrzeni leśnej w obu kierunkach (do wewnątrz i na zewnątrz) sprawia, że *dal barwy zorzy* również powinno się czytać jako otwarcie przestrzeni w dal, w nieskończoność. Z kolei wprowadzenie określenia (*dal*) *barwy (zorzy)* unieemożliwia odczytanie *zorzy* jako *linii horyzontu*. Sprawia to, że *dal* i *drogi* nie mogą tu być rozumiane jako znajdujące się nisko, w poziomie, co znaczy, że idea poziomego odgraniczenia świata-tekstu w wersji polskiej w ogóle nie dochodzi do głosu (por. 1.2.2).

5.3. Wersy 9—10 cechują zmiany najpoważniejsze: tu mamy nieobecne w oryginale *odbicie, płynącą (rzekę)*, przyimki przestrzenne lokalizujące *wśród* i *pod* oraz *urwiska* zamiast *stromych stoków* i brak *ostrych iskerek (gwiazd)*.

Barwy zorzy

5.3.1. Obecność *odbicia* zakłada istnienie „oryginału” (*nieba*) i przez to likwiduje jedność i nierozdzielność *nieba* i *rzeki*: teraz występują one jako dwa różne, oddzielone od siebie zjawiska świata. Prócz tego *niebo* nie może tu być „sprowadzone” na poziomą płaszczyznę tekstową: zajmuje ono tylko jedno miejsce — wysoko (por. 1.2.6).

5.3.2. Także konstrukcja *pod gwiazdami* znosi spójność świata (*niebo-gwiazdy-rozlewiska-rzek*) i powoduje rozłączność jego zjawisk.

Płynąca rzeka

5.3.3. *Płynąca rzeka*, podobnie jak *drogi*, wprowadza ideę „kierunku” i możliwości „wyjścia” na zewnątrz — likwiduje więc zakreślone w oryginale granice świata. Co więcej: wprowadza nieobecny w oryginale ruch poziomy, podczas gdy tam możliwy jest tylko pionowy (z góry: *ulewy, błyskawice, „obniżane” niebo* i w górę: *stoki, brzozy*). Usytuowanie *rzeki wśród urwisk* i usunięcie *rozlewisk rzecznych (zatonny)* wyodrębnia *rzekę* z płaszczyzny poziomej *pól* i oddziela od innych zjawisk świata.

Dół zamiast góry

5.3.4. Zamiana *stromych stoków* na *urwiska* zmienia także kierunek łączności między granicami w pionie: *urwiska* kierują bowiem *w dół, ku rzece*, podczas gdy w oryginale *stromy stoki (otkosy, a nie obrywy!)* kierują właśnie *ku górze (naprzeciwko ulewom, błyskawicom i „obniżanemu” niebu)*.

Przekład odebrał sens oryginałowi

5.4. Jak widać, przekład polski zmienia strukturę świata oryginału w sposób całkowity — znosi najważniejsze cechy świata-tekstu: *odgraniczenie góra-dół; odgraniczenie poziome; nie odzwierciedla antynomii: plan wyrażenia tekstu ↔ struktura wewnętrzna tekstu* oraz *idei spójności*. Zachowane w wersji polskiej *ulewy, błyski, ciągłość skali wielkości zjawisk* lub *wymiar akustyczny świata* nie mogły tu być zatem odczytane jako realizacja idei spójności świata-tekstu — w wersji polskiej są to zjawiska samoistne i w żaden sposób z sobą nie powiązane. Co ciekawsze: przez to właśnie traci swój pierwotny sens również składnia wypowiedzi podmiotu lirycznego wiernie odtworzona przez tłumacza w wersji pierwszym. Konstrukcja: „Dajcie północ szumiącą mokrego bzu pękiem” funkcjonuje teraz nie jako wymagana przez określoną wizję świata cecha mówienia „ja” o świecie, lecz jako metafora będąca rezultatem fantazji lub inwencji słownej podmiotu lirycznego.

Najważniejsza jest jednak zmiana postawy podmiotu lirycznego: „ja” w przekładzie nie odznacza się owym osobliwym widzeniem świata jako tekstu.

Idea „świat jest tekstem” przybiera tu zaledwie postać deklaracji czysto werbalnej. Najdobitniej świadczy o tym następujący fakt: jeśli język „ja” oryginału wyklucza opis (por. 3.3) i nie dopuszcza istnienia znaku, to polski podmiot liryczny mówi właśnie opisowo oraz wprowadza parę znak — oznaczane (dajcie nieba odbicie).

Drastyczna  
niewierność

5.5. Tłumacz odczytał oryginał rosyjski w innym języku poetyckim niż język, w którym został on nadany; i jeszcze — przekaz poetycki w wersji polskiej został nadany w innym języku poetyckim niż oryginał.

Pomieszenie  
języków

5.5.1. Możliwość rozumienia świata jako tekstu tu w ogóle nie jest przewidziana: świat istnieje w postaci nieograniczonego zbioru obiektywnie danych odrębnych, odzielonych od siebie zjawisk.

5.5.2. Słowo nie jest własnością świata (por. 3.2) — istnieje ono oddzielnie od świata i służy do komunikowania o świecie.

5.5.3. Tekst poetycki jest tu rozumiany jako wyraz indywidualnej inwencji słownej swego twórcy — poety. Tekst poetycki jest więc tekstem słownym będącym jednostką komunikacji o świecie; możliwości niewerbalnego tekstu poetyckiego (sam świat) nie są brane pod uwagę.

Pasmo niepo-  
rozumień

5.5.4. Poeta występuje tu w roli twórcy, nadawcy. Akt twórczy jest z kolei przedstawiony jako akt nadawania określonych idei. Wynika to jednoznacznie z proporcji odstępstw od oryginału: wszystkie odstępstwa i zmiany występują w tych wersach, gdzie mówi się „o świecie”, natomiast wersy, w których odbiorca jest informowany o zabiegach „ja” oraz o samym „ja”, zostały zachowane bez zmian. Sprawia to, że intencje „ja” pozostają w sferze komunikowanego programu artystycznego, który jednak nie urzeczywistnia się na innych poziomach tej samej wypowiedzi „ja”.

5.6. W rezultacie Winokurow czytany w omówionym przekładzie jest zupełnie innym poetą aniżeli Wino-



Dwóch poetów  
o tym samym  
nazwisku

kurow czytany w oryginale. Przy czym nie jest to różnica struktur semantycznych obu tekstów, lecz różnica struktur artystycznych języków poetyckich. Podobieństwa planów wyrażenia tych tekstów są więc w istocie podobieństwem czysto zewnętrznym — homonimicznym.