

# Andrzej Puć

---

## O problemach wypowiedzi poetyckiej Tadeusza Micińskiego na przykładzie wiersza "Bądź zdrowa"

---

Język Artystyczny 2, 64-78

---

1981

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 problemach wypowiedzi poetyckiej Tadeusza Micińskiego na przykładzie wiersza „Bądź zdrowa”

Bądź zdrowa! (jak dziwnie brzmi dzwon!)  
Bądź zdrowa! (lecą liście z drzewa...)  
Bądź zdrowa! (miłość jest jak zgon...)  
Bądź zdrowa! (wiatr złowrogi śpiewa...)  
— *Już nigdy* —  
Rwie serce Twój płacz!  
— *Wydart się z piersi niespodzianie,*  
— *żegnam Cię — trzeba — i Ty, Boże, racz —*  
— *litości!*...  
W konie! ...Chryste Panie!<sup>1</sup>

Wiersz dzieli się wyraźnie na dwie części pozostające ze sobą we wzajemnym stosunku formalnym i znaczeniowym — pierwszą obejmującą wersy 1—4, i drugą, w skład której wchodzi wersy 5—10. Pomijając inne przyczyny, o przedziale tym decyduje język i kompozycja.

Zajmijmy się najpierw częścią pierwszą. Stanowi ją symetrycznie powtarzająca się struktura wersyfikacyjno-składniowa. Identyczny początek każdego z czterech wersów wypełnia wykrzyknienie *bądź zdrowa!* Po owej formule pożegnania następują zdania parentetyczne o treści nie mieszczącej się w pierwszej części wypowiedzi, ale będące jej uzupełnieniem. Są to zdania pojedyncze o rozpiętości sylabicznej 5—6, w których rym męski (wersy 1 i 3) przeplata się z rymem żeńskim (wersy 2 i 4). Pierwsze wypowiedzenie nawiasowe ma na końcu wykrzyknik, ale i niewątpliwą pauzę, pozostałe zaś kończy podkreślona wielokropkiem pauza. Strofa ta jest intonacyjnie wyrównana, w rozmieszczeniu przełomów intonacyjnych uregulowana poprzez konsekwentnie realizowaną paralelną dwudzielność wersów.

Konstrukcja całości wydaje się celowa, przełamuje grożącą takim układom monotonię. Po wykrzyknieniach wprowadzających dużą dozę dynamizmu następują zdania parentetyczne stwarzające pewien nastrój

<sup>1</sup> T. Miciński: *W mroku gwiazd*, Kraków 1902, s. 69. Wszystkie cytaty w dalszej części pracy według tego wydania.

spokoju, doprowadzające do intonacyjnego wyrównania wersów. Wypowiedzi te prezentują pewne subiektywne widzenie świata, zauważone mimo woli w danym momencie jakiegoś zjawisko, refleksję. Podmiot sam stwarza sobie wizję rzeczywistości będącej ekwiwalentem jego przeżycia, wewnętrznych doznań znajdujących swoje odbicie w poetyckim akcie wypowiedzi. Podmiotowy punkt widzenia ujawnia się już w pierwszym wersie i jest realizowany konsekwentnie w trzech pozostałych. Jednym ze środków poetyckiego wartościowania, a w konsekwencji wskaźnikiem nastawień lirycznych jest epitet podmiotowy. W wersie: *wiatr złowrogi śpiewa* wyraża stosunek mówiącego do przedmiotu, nadaje mu wartość uczuciową i chociaż podmiot stwierdza, że: *lecą liście z drzewa*, to jednak wiatr poprzez zastosowaną animizację nie „wieje”, ale *śpiewa*. Podobnie dzwon — w odczuciu podmiotu *dziwnie brzmi*, tym bardziej że owa dziwność zostaje podkreślona poprzez użycie zaimka przysłownego *jak*. Zwróćmy zatem uwagę na funkcję, jaką ów zaimek pełni we wspomnianym wypowiedzeniu. W tym celu porównajmy trzy konstrukcje:

- 1) *brzmi dzwon*,
- 2) *dziwnie brzmi dzwon*,
- 3) *jak dziwnie brzmi dzwon*.

Pierwsza wypowiedź to tylko stwierdzenie pewnego faktu. Poszerzenie jej o okolicznik sposobu w drugim przykładzie dookreśla charakter tej czynności. Pojawienie się na początku trzeciej konstrukcji zaimka przysłownego *jak* o charakterze waloryzującym przyczynia się do tego, że wypowiedzenie to uzyskuje nacechowanie emocjonalne, będące wyrazem subiektywnego percypowania rzeczywistości przez „ja” liryczne. Zaimek waloryzujący uwydatnia w większym jeszcze stopniu niż okolicznik sposobu odmiennność brzmienia dzwonu, podkreślając tym samym jeszcze bardziej ową „dziwność”.

Wers trzeci to porównanie miłości do zgonu — ekspresywne i sugestywne emocjonalnie poprzez użycie słowa posiłkowego *jest*, które w tym wypadku pełni funkcję znaku równania między dwoma porównywanymi pojęciami. Połączenie na zasadzie zrównania ze sobą dwóch pojęć mających realne znaczenie wprowadza tym samym określoną sugestię emocjonalną.

Na tym tle odstają niejako dwa rzeczowniki: *liście* i *drzewa*, uznane za samowystarczalne i pozostawione bez dodatkowej interpretacji. Porównanie i epitet w tych przykładach wprowadzają informację waloryzującą i sygnalizują emocjonalne nacechowanie motywów. Otrzymujemy zatem zamknięty układ znaków, w którego obrębie: *dzwon*, *miłość*, *zgon* angażują inne słowa, zestawy słów pozostających z nimi w sąsiedztwie, tworząc w ten sposób specyficzne pole semantyczne, doskonale charakteryzujące nastrój rozstania.

Nietrudno zauważyć, że poeta unika słów rzadkich — a więc zwracających na siebie uwagę. Pewna niedbałość w doborze wyrażań odwraca uwagę od nich samych. Stąd kojarzenie słów dokonuje się przy zachowaniu przeciętnej prawdopodobieństwa związków właściwych dla języka rozumianego jako środek komunikacji. Wyraźna wielopłaszczyznowość semantyczna tekstu nie służy w tym przypadku tylko przełamaniu monotonii, grożącej tego typu konstrukcjom poetyckim, lecz zwiększa znacznie możliwość asocjacji w obrębie struktury utworu. Na pozór nie związane z sobą wersy w sumie tworzą obraz poetycki wypełniony nową treścią, której nie było w żadnym z mikroobrazów oddzielnie. Są swoiście ekwiwalentne, zrównane jako odpowiedniki słów pożegnania. Zrównanie to jest rezultatem paralelnej konstrukcji całości. W ten sposób kształtuje się kunsztownie skonstruowana część pierwsza.

Część druga różni się znacznie od części pierwszej. Nikną tu surowe rygory symetrycznej konstrukcji. Wypowiedź przybiera formę dialogu. Zmianie formalnej towarzyszy też różnica formy stylistycznej. Pojawiają się bezpośrednie wypowiedzi dwóch rozmówców zaznaczone w utworze myślnikiem i zmiennym zastosowaniem antykwy oraz kursywy. Wersy wydrukowane antykwą są słowami wypowiedzianymi przez podmiot, który — zawładnięwszy całkowicie częścią pierwszą — w drugiej zabiera głos tylko dwukrotnie:

Rwie serce Twój płacz  
[...]  
W konie!... Chryste Panie.

Brak ograniczenia wypowiedzi pauzą, przy konsekwentnym stosowaniu jej w pozostałych wersach pisanych kursywą, sugeruje dodatkowo zarezerwowanie jej dla podmiotu rozpoczynającego utwór. Wersy wydrukowane kursywą są wypowiedziane przez „ty” liryczne, którego obecność w utworze została zasygnalizowana już w pierwszej części bezpośrednim zwrotem do niej (wskazuje na to rodzaj gramatyczny)  *bądź zdrowa*.

Język tej części zbliża się ku kolokwialnej niedbałości. Wzoruje się na żywej spontanicznej wypowiedzi pragnącej wszystko zmieścić w sobie na raz. Stąd obecne w wersach zagęszczenie słów jedno- i dwusylabowych, tak by każde słowo się liczyło, każde było ważne dla zrozumienia całości. Powoduje to wzrost napięcia emocjonalnego, by w rezultacie doprowadzić do efektownej puenty zamykającej utwór. Wypowiedzi krótkie, urywane, wielokrotnie nieskończone myślowo są często intonacyjnie nieuregulowane. Zawieszają głos wysoko w wykrzyknikowym nagłym i krótkim wzniesieniu słów. Mamy tu do czynienia z niedomówieniami postulującymi, wymagającymi uzupełnienia. Odbiorca pod wpływem tekstu wypełnia owe luki pewnymi mniej lub więcej określonymi tworam

znaczeniowymi. Celowe opuszczenie pewnych członów myślowych, znajdujące swój wyraz w zastosowaniu wypowiedzenia eliptycznego, sugeruje naśladownictwo języka potocznego w przejawie silnego wzruszenia:

— żegnam Cię — trzeba — i Ty Boże, racz —  
— litości!... —

Myślnik rozbijający ciąg wypowiedzeniowy na poszczególne odcinki znaczeniowe jest ikonicznym znakiem pauzy. Pauza, uzyskując nacechowanie semantyczne, nie mówi o związkach między wyrazami, nie wnosi informacji metajęzykowej, lecz odzwierciedla sposób przekazu komunikatu językowego, w którym — jeżeli się pojawi — sugeruje krótsze lub dłuższe przerwy w ciągu fonicznym. Pauza wzbogaca zatem tekst o dodatkowe wskaźniki interpretacyjne dotyczące sposobu wypowiedzi — tego, jak się mówi<sup>2</sup>. W tym wypadku pauza ogranicza tempo wypowiedzi, odzwierciedlając tym samym stan emocjonalny „ty” lirycznego.

Powtarzający się czterokrotnie na początku wersów zwrot  *bądź zdrowa*  pełni istotną funkcję w konstrukcji całego utworu:

- 1) ujawnia „ja” liryczne, nadawcę i jednocześnie sugeruje obecność w strukturze wiersza „ty” lirycznego, odbiorcy komunikatu,
- 2) poprzez dążność do nawiązania kontaktu z odbiorcą jest ośrodkiem pewnej sytuacji, którą rozwija cały wiersz,
- 3) wprowadza główny motyw tematyczny wiersza, będący jednym z elementów spójności tekstu.

Podmiotem trzech z czterech zdań parentetycznych jest pewien krajobraz, wycinkowy, jak gdyby mimochodem dostrzegany przez mówiącego. Każde z tych zdań ma swój formalny podmiot: dzwony, liście (drzewo), wiatr i każde z nich mówi o dzwonie, liściach i wietrze. Z tego schematu wyłamuje się wypowiedź:  *miłość jest jak zgon* , wtopiona w stworzone tło nie stanowi jego części składniowej; wprowadza rzeczownik abstrakcyjny oznaczający pojęcie zmysłowe, nieuchwytnie w przeciwieństwie do poprzednio użytych rzeczowników konkretnych. W związku z tym prezentuje ściśle subiektywne stwierdzenie, refleksję.

Z punktu widzenia sformułowanych przez Marię R. Mayenową<sup>3</sup> trzech warunków spójności tekst ten sprawia wrażenie niedopełnienia warunku jedności tematu. Spróbujmy jednak ujawnić mechanizm semantyczny, który wskaże nam, jakie zasady spójności tu funkcjonują. Tekstu nie można odczytywać dosłownie, należy w nim szukać sensów ukrytych, na które słowa tylko naprowadzają, ale nigdy bezpośrednio ich nie wskazują. Cztery zdania parentetyczne sprawiają wrażenie, że nie jest to

<sup>2</sup> Por. M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*, Wrocław 1964, s. 316.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 259—267.

tekst, którego cała treść została z góry zaplanowana. Każde ze zdań ciągu jest osobną reakcją na własne przeżywanie. Każde z nich zostaje „wywołane” formułą pożegnania. Słowa *bądź zdrowa* stanowią brakujący czynnik tematyczny spójności tej części tekstu, ujawniający wyłącznie nastrój. W drugiej części słowa: — *już nigdy*, wypowiedane przez „ty” liryczne, wcale nie są nastawione na nawiązanie rozmowy. Stanowią stwierdzenie pewnego faktu, wniosek wysnuty na podstawie słów wypowiedzianych przez partnera w pierwszej części. Są jak gdyby odpowiedzią, refleksją wywołaną formułą pożegnania.

W drugiej części wiersza zasada równoległości przestaje działać. Jeśli się pojawia, to w innej postaci i wpływa na rozwój motywów tematycznych utworu. Zwrot *bądź zdrowa* z pierwszej części zostaje zastąpiony innym wyrażeniem, pozostającym jednak w bliskim jego sąsiedztwie semantycznym. *Zegnam Cię* to również słowa wypowiedane przy rozstaniu. W przeciwieństwie do zwrotów typu: *do widzenia*, *do zobaczenia* lub nawet *bądź zdrowa* mają bardziej zdecydowaną wartość semantyczną. Są konsekwentne w swej wymowie, świadczą o nieuchronności rozstania, i to rozstania na zawsze. Odbiór tego utworu jako tekstu spójnego wprowadza dla nas dodatkowo informację o tym, że toczyło w nim rozmowę dwoje ludzi. Pierwsza część wiersza była tworem jednego nadawcy, odnosiła się wyłącznie do niego, sygnalizując jednocześnie obecność drugiej osoby, ukazywała przeżycia wewnętrzne „ja” lirycznego. Część ta poprzedzała i motywowała zawartość tematyczną drugiej części wiersza, w której pojawia się dialog między podmiotem a „ty” lirycznym. Słowa (*już nigdy*, *litości*, *w konie*), pełniąc funkcję spajającą, pozostają w obrębie pola semantycznego charakteryzującego nastrój rozstania. Powtarzalność niewielkiej ilości motywów słownych przewijających się w strukturze utworu, obecnych zarówno w pierwszej, jak i drugiej części wiersza, przyczynia się do korespondencji znaczeniowej obu części. Wpływa na spójność utworu.

Zalóżmy na moment, że pierwsza część wiersza stanowi zamkniętą w sobie całość, niezależną od zawartości zwrotki drugiej. Rozpoczynające utwór czterokrotnie powtarzające się wykrzyknienia *bądź zdrowa!* to słowa wyznaczające sytuację rozstania, zwrot utarty, wręcz banalny. Charakterystyczne, że pojawia się on również i u innych twórców w identycznej sytuacji lirycznej — rozstaniu. Na przykład we fragmencie *Czwartej Pieśni Beniowskiego*, czytamy:

Bądź zdrowa — odejść nie mogę choć słyszę  
 Wołające mnie duchy w inną stronę i  
 Wiatr mną jak ciemnym cyprysem kołysze  
 I z czoła gdzie anioł jakiś skrami pisze  
 Wyrok łamiący mnie między stracone...

Ja czekam krusząc wyroki okrutne...  
 Twe oczy patrzą na mnie — takie smutne!  
 Bądź zdrowa! — drugi raz cud się powtórzy:  
 Martwy, odemknę Ci w grobie ramiona,  
 Kiedy ty przyjdiesz, do zbielejącej róży  
 Podobna zasnąć — Dosyć! Pieśń skończona!  
 Oko się moje senne łzami mruży,  
 Róże uwiędły — czara wychylona,  
 I pieśń gdzieś leci ode mnie echowa...  
 Już pożegnałem cię — jeszcze bądź zdrowa!<sup>4</sup>

U Juliusza Słowackiego zwrot ten pojawia się również w *Sonecie VII*, przypisywanym temu poecie:

Bądź zdrowa! już się kończą błogich zabaw chwile  
 Ach, niechaj to ostatnie czułych dłoń spojrzenie  
 Wzbudzi o mnie pamiętkę...  
 [...]  
 Bądź zdrowa! niech pogodne dni płyną dla ciebie  
 Dla mnie zaś niech zgryzota drogę ściele głogiem  
 Bo znam wielkość przekleństwa mojego na niebie<sup>5</sup>.

Spotykamy go także w poezji Cypriana Kamila Norwida:

I myśl: gdy nawet o mnie mówić zaczną  
 Że grób to tylko co umarłe chowa:  
 A mów... że gwiazda ma była rozpaczna  
 I bywaj zdrowa!...<sup>6</sup>

Zwrot ten występuje również w zakończeniu wiersza Micińskiego, *Przed burzą*:

Śmiejesz się smutno — ciemne moje słowa  
 trzeba zwyciężać... zwyciężać... bądź zdrowa.<sup>7</sup>

Motyw rozstania i wykorzystanie zwrotu *bądź zdrowa* jako osi konstrukcji utworu jest częstym zabiegiem kompozycyjnym stosowanym przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera. W dorobku poetyckim tego twórcy spotykamy dwa wiersze zatytułowane interesującymi nas słowami. Oto jeden z nich:

<sup>4</sup> J. Słowacki: *Beniowski*, Wrocław 1966, w. 529—544: *Pieśń Czwarta*.

<sup>5</sup> J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleimera, t. VIII, Wrocław 1958, s. 70.

<sup>6</sup> C. K. Norwid: *Trzy strofki*, [w:] *Dla zakochanych. Wiersze poetów polskich*, Warszawa 1966, s. 67.

<sup>7</sup> T. Miciński: *op. cit.*, s. 71.

Bądź zdrowa! Całe serce w tych wyrazach mieszczę,  
 Bezmiar tęsknoty, bezmiar żalu w nich zamknąłem...  
 Kochanko! Czyliż kiedy spotkamy się jeszcze?  
 Jak wąż pod skrzydło ptaka, przecucie złowieszczę  
 Wpełzło w mą duszę, że już nie zejść nam się społem.  
 [...]

Mych uczuć jakże słabe w mych słowach odbicie!  
 Niedostępna jest rozkosz i boleść dla słowa!  
 Głosu ptaka gdy strzałą zraniony w błękanie,  
 Żegna błękit i słońce i lot swój i życie:  
 Trzeba mi, by ci posłać ostatnie: bądź zdrowa!...<sup>8</sup>

Zacytowane przykłady dowodzą, że ilekroć pojawia się ów zwrot (a występuje on również w utworach mówiących nie tylko o rozstaniu dwojga ludzi, ale i o pożegnaniu z jakimś abstrakcyjnym pojęciem lub konkretnym przedmiotem, przyrodą itp.)<sup>9</sup>, powoduje on powstawanie podobnych łańcuchów skojarzeniowych. Wygląda to na pewnego rodzaju schemat. Pada hasło wywoławcze *bądź zdrowa*, automatycznie wyzwalają się refleksje podmiotu lirycznego. Zarysowuje się pewien świat przedstawiony, stanowiący całość obrazową.

Motywy składające się na ten obraz są niezwykle charakterystyczne, w wielu wypadkach identyczne lub zbliżone do siebie semantycznie, np.: *wiatr, płacz, śmierć, zgon, martwy, grób* itp. Temu obrazowi odpowiada całkowicie atmosfera rozstania dwojga ludzi — smutku i niepokoju. Charakterystyczne, że w wielu utworach tego typu wprowadzenie motywu rozstania wiąże się ściśle z zastosowaniem opisu przyrody. Rozłączenie sprawia, że zarysowane w utworach obrazy otoczenia, przyrody i sytuacji oddalających się od siebie osób tworzą w wierszu kontrast, są sobie przeciwstawne; z jednej strony jest to świat znany obydwu „bohaterom” liryku, z drugiej — świat ten jest widziany i opisywany tylko przez podmiot mówiący wiersza.

Wszystko to sprawia wrażenie, że znajdujemy się wśród realiów i nastrojów poetyckich nienowych, popularnych w utworach wielu twórców minionych epok literackich. Motywy pojawiające się w tej części wiersza mają charakter konwencjonalny. Zarówno postawa podmiotu lirycznego, budującego swoje wyznania emocjonalne z tradycyjnie dobieranych motywów, jak i elementy składające się na jego monolog dają się wprowadzić z wzorca romantycznego. Są to więc odwołania do określo-

<sup>8</sup> K. Przerwa-Tetmajer: *Poezje. Seria I*, Warszawa 1900, s. 121.

<sup>9</sup> Mam tu na myśli takie utwory, jak np.: J. Kasprówic: *Bądź pozdrowiona*, [w:] *Młoda Polska. Wybór poezji*, BN IV, seria I, nr 125, Wrocław, s. 93; M. Mołoz-Antonowicz: *Pożegnanie*, [w:] *Zbiór poetów polskich XIX w.*, księga II, Warszawa 1959, s. 69; A. Rypyiński: *Do Polski*, [w:] *Zbiór poetów...*, s. 549; K. Przerwa-Tetmajer: *Wiersz VII* z cyklu *Z zamyśleń*, [w:] *Wybór poezji*, Warszawa 1897, s. 13.



nego wzorca przeżyć lirycznych. Miłość w romantyzmie związana była przeważnie z problemem rozłąki obojga kochanków. Przedmiot miłości utracony na zawsze (przyczyny bywały różne, np. różnice społeczne, pewne racje wyższe, okryte jednak tajemnicą, zrządzeniem losu itp.) skazywany był na ciągle rozpamiętywanie tego, co bezpowrotnie minęło, na nieuchronną pamięć o tym, z którym łączyły ją wspólne przeżycia. Nie dostrzegamy jednak w utworach tego okresu niczego, co pozwalałoby sądzić, że zwykle romantyk próbuje połączyć się z przedmiotem swej rozłąki. Tym samym istnieje on dla niego również tylko w regionach pamięci. Stanowi przedmiot westchnień „z pewnej odległości”.

Ważną funkcję pełni tu przyroda. Pejzaż romantyczny, emanując nastrój, stanowi wykładnik stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego — ekwiwalent przeżywania sytuacji rozstania. Miłość w poezji to przebywanie podmiotu lirycznego w pewnym ściśle określonym stanie — wyreżyserowanym wręcz przeżywaniu. Dla romantyka ważna jest tylko ta sytuacja, w której on się znajduje i którą w danej chwili przeżywa. Do tego wcale nie jest mu potrzebna obecność i współuczestnictwo drugiej osoby. Ona znajduje się poza marginesem jego uwagi. Miłość i rozstanie ukazuje romantyk w aspekcie przeżycia jednostronnego<sup>10</sup>.

Reasumując: sytuacja rozstania z ukochaną kobietą, przestrzeń dzieląca kochanków, miłość i przyroda stają się natchnieniem, przyczyną sprawną do wytworzenia pewnego stanu — sztucznie wzbudzonej emocji, w której tak bardzo lubili przebywać romantycy.

Ten krótki wiersz Micińskiego jest utworem niezwykle bogatym w możliwości i odcienie interpretacyjne. Zespół kilkunastu wersów stwarzających bogatą sieć napięć emocjonalnych kryje w sobie znacznie głębszą myśl od tej, która na pierwszy rzut oka określałaby go lapidarnie jako wiersz o rozstaniu. Sytuacja rozstania zakłada, że biorą w niej udział co najmniej dwie osoby. Część pierwsza przedstawia typową strukturę monologową, dotyczącą kręgu doznań podmiotu lirycznego. Otwiera ją wielokrotnie cytowany już poprzednio zwrot  *bądź zdrowa*, konwencjonalny i utarty w poezji pożegnań. Zdania paréntetyczne to jak gdyby słowa wypowiedane w myśli. Objawiają pewne refleksje podmiotu lirycznego — stwarzają typowo młodopolski nastrój. Podmiot przeżywa sam nastrój rozstania. Nie reaguje na drugą osobę, ona dla niego w tej chwili nie istnieje. W obrębie zdań nawiasowych ani razu nie pojawia się jej motyw. Sytuacja liryczna zabarwia widzenie świata. Świat mu się „przeinterpretowuje”. Wszystko zaczyna wydawać się inne. Dzwon brzmi jakoś inaczej, zauważa opadanie liści z drzew, a nawet wiatr wieje nie tak, jak zawsze — wiatr po prostu śpiewa. Jest to typowa analiza wewnętrzna. Podmiot roztopia się w nastroju, w sztucznie obudzonej emocji. W pro-

<sup>10</sup> Por. J. Węgiełek: *O miłości romantycznej*, „Teksty” 1973, nr 3, s. 84—99.

cesie percepcji u odbiorcy wytwarza się swoista postawa słuchacza wobec komunikatu językowego — postawa liryczna. Tworzy się wciąż między podmiotem mówiącym a odbiorcą.

Część druga otwiera inne pole zainteresowań. Pojawia się dialog skonstruowany w ten sposób, że jego uczestnicy wypowiadając pewne myśli unikają wszelkich informacji uzupełniających. Toczona w błyskawicznym tempie rozmowa skupia uwagę czytelnika na sprawach najistotniejszych — słowach wypowiedzianych przez współrozmówców. Podmiot z pierwszej części wiersza zaczyna reagować na drugiego człowieka, zauważa jego cierpienie:

*Rwie serce Twój płacz!*

Okazuje się nagle, że nie tylko on uczestniczy w rozstaniu. Następuje tu wyraźne przemieszczenie pojęć. Podmiot liryczny, dostrzegając tylko siebie, sam jest przedmiotem wszystkich myśli „ty” lirycznego:

*„ — żegnam Cię — trzeba — i Ty Boże, racz — ”*

Słowa te wyraźnie skierowane są do „ja” lirycznego. Część druga w tym ujęciu dewaluuje sytuację liryczną części poprzedzającej. Bez trudu zauważamy kontrast składniowy i kontrast dwóch różnych stylów wypowiedzi. Z części drugiej w przeciwieństwie do pierwszej bije autentyzm wyrażony składnią języka mówionego. Wyraźnie angażuje ona inne systemy komunikacji, podczas gdy poprzednia apeluje tylko do języka:

*Rwie serce Twój płacz!*

To język mimiczny. Nie było przedtem mowy o płaczu. Pożegnanie jawi nam się jako dialog, a nie monolog. Ani razu nie pojawia się w tej części wiersza zwrot  *bądź zdrowa*. Żadne konwencje nie dochodzą tu do głosu. Pada komenda: *W konie!* Nie mogąc znieść nastroju rozstania, zmiany sytuacji z lirycznej na dramatyczną, „bohater” okazuje się antykonwencjonalny — po prostu ucieka. Miciński transponuje w tym wierszu na plan konstrukcji poetyckiej prawo modulacji — przejścia z jednej tonacji w inną. Utwór zbudowany jest na zasadzie kontrapunktu. Autentyczna rozpacz „ty” lirycznego z powodu rozstania przedstawiona w drugiej części wiersza ma swój odpowiednik w lirycznym, typowo młodopolskim przeżywaniu tej samej sytuacji przez podmiot liryczny z pierwszej części. Jednocześnie adresatka, zdając sobie sprawę z konieczności rozstania, cierpi i nie ukrywa tego. Myśląc o drugim człowieku ustawia sytuację rozstania jako sprawę obojętną. Kontrastuje to z jednostronnym wyreżyserowanym wręcz przeżywaniem rozstania przez „ja” lirycz-

ne. To właśnie jest punctum contra punctum. To są — by użyć słów Michała Bachtina — różne głosy rozwijające w odmienny sposób ten sam temat. To właśnie „wielogłosowość” wyrażająca wielopostaciowość życia i wielorakość przeżyć ludzkich<sup>11</sup>.

Pierwsza część wiersza jest wypowiedzią monologową skierowaną do „ty” lirycznego. W konsekwencji zwrot *bądź zdrowa*, ujawniając podmiot wypowiadający i obecność w utworze adresata, sugeruje kontynuację motywu „ja” lirycznego w partiach nawiasowych wiersza. Zwróćmy zatem uwagę na stosunek, jaki zachodzi między frazami *Bądź zdrowa* a wypowiedziami parentetycznymi. Gdybyśmy pominęli wykrzyknienia, trudno byłoby przypuścić, że czegoś w tej zwrotce brakuje. Tekst z powodzeniem mógłby funkcjonować samodzielnie jako typowo młodopolski, liryczno-nastrojowy utwór. Zasadniczym celem tej konstrukcji staje się pewne emocjonalne nacechowanie krajobrazu:

(jak dziwnie brzmi dzwon)  
(lecą liście z drzewa...)  
[...]  
(wiatr z łowrogi śpiewa...)<sup>12</sup>

Zamiast pojęciowego nazwania stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego mamy iluzję oglądania pewnego wycinka rzeczywistości połączoną z fleksją „ja” lirycznego: *miłość jest jak zgon*.

Pomimo braku logicznego związku między poszczególnymi wersami wprowadzone motywy: *dzwon*, obumieranie przyrody *lecą liście z drzewa*, *wiatr z łowrogi* i *zgon* w sumie budzą pewien wspólny nastrój — smutny i melancholijny o żalobnym charakterze. W wymiarze pełnych już wersów dostrzegamy pewien związek między *bądź zdrowa* a zdaniem parentetycznym, które w tej sytuacji dadzą się zinterpretować jako swoiste przeżywanie słów pożegnania. Gramatycznie rzecz ujmując, słowa *bądź zdrowa* adresowane są do jakiejś z pozoru konkretnej osoby, do której zwraca się podmiot liryczny. Tymczasem ośrodkiem zainteresowania zdań parentetycznych nie jest ta osoba, tylko subiektywnie przeżywany nastrój.

Formuła pożegnania zmienia swoją funkcję: komunikat językowy przekazujący pewne postanowienie (konieczność rozstania) „ja” lirycznego w kontekście owych wtrąconych w nawias zdań uzyskuje dodatkowe nacechowanie emocjonalne, ujawniając tym samym wyłącznie nastrój. Głos pozornie monologowy objawia swoje wewnętrzne zdialogizowanie. Występują w nim jak gdyby dwie postaci mowy: mowa skierowana na zewnątrz do określonej osoby, „ty” lirycznego, a więc słowo jakby na głos

<sup>11</sup> Por. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 66

<sup>12</sup> Podkreślenia w cytatach — Andrzej Puć.

wypowiedziane, i mowa wewnętrzna — słowo jedynie pomyślane. To byłby jeden aspekt wielogłosowości tego wiersza. Istnieją także i inne aspekty. Dialogowość drugiego stopnia otwiera się między całością czterech pierwszych wersów a zwrotką drugą. Dialogowość ta przejawia się w konstrukcji. Część pierwsza prezentuje układ oparty na symetrycznej dwudzielności wersów, gdzie zasadą dominującą jest paralelizm niemal równoznaczny z powtórzeniem. W czterech paralelnych, podkreślonych anaforą wypowiedziach jeden tylko element leksykalno-semantyczny jest wymienny — treść wypowiedzeń parentetycznych.

Nie uporządkowana z pozorów na tym tle jest część druga. Pełne przemilczeń i urywane wręcz wypowiedzi dwóch osób sprawiają, że z części tej bije autentyzm wyrażony składnią języka mówionego. Nie na nastrój zwracamy tu głównie uwagę, lecz na słowa współrozmówców, na ich reakcje spowodowane sytuacją rozstania. W wersie:

— żegnam Cię — trzeba — i Ty Boże, racz —

użycie czasownika modalnego *trzeba* wyraża pewien stosunek emocjonalny „ty” lirycznego do wypowiedzanej treści. Tekst jednak nie daje odpowiedzi na to, co *trzeba*, ponieważ może sobie pozwolić na niedookreślenia poprzez odwołanie do realnej sytuacji rozmowy, w trakcie której mówiący operują często zrozumiałymi tylko dla nich sygnałami.

Mamy tu zatem do czynienia z różnym zastosowaniem języka w obu częściach wiersza. Język przestaje być traktowany jako medium przeżywającego nastroj. Zaczyna wydobywać elementy towarzyszące przeżyciom uczestników rozmowy. Pojawia się słowo uprzedmiotowione, typowe dla dramatu, ukazujące bohaterów w bezpośrednim działaniu. Lirycznej, monologowej konstrukcji pierwszej części wiersza część druga przeciwstawia żywe słowo będące zestawieniem wypowiedzi dwóch różnych osób. Prowadzi to do wzajemnego przenikania się dwu tendencji gatunkowych: liryki i dramatu. Przełom powstały między pierwszą a drugą częścią wiersza stanowi pewnego rodzaju przejście od podmiotowej interpretacji nastroju do konstrukcji sytuacyjnej z bohaterami w centrum uwagi. Dochodzi do zabarwienia akcentami dramatycznymi tego, co w wierszu jest liryczne i jednocześnie nasycenie liryzmem tego, co w nim dramatyczne.

W tej konstrukcji można dopatrzeć się pewnego antyromantycznego i antymłodopolskiego wzorca lirycznego — wystąpienie przeciwko egotyzmowi przeżyć lirycznych ukazywanych w poezji. I tu otwiera się nam dialogowość trzeciego stopnia tego wiersza, wykraczająca już poza obręb jednostkowego tekstu literackiego — dialogowość zewnętrzna. Pierwsza część wiersza realizuje wiernie zastany wzorzec przeżyć lirycznych. Podmiot przeżywa sam sytuację rozstania, nie zwracając uwagi na współ-

partnerkę. Druga część burzy nasz pogląd na jednostronne przeżycie rozstania. „Ty” liryczne staje się w niej pełnoprawnym uczestnikiem realnej sytuacji. Takie odczytanie utworu pozwala potraktować go jako Bachtinowski system „cudzych głosów”. Głosami tymi są pewne elementy wzorca artystycznego obecne w pierwszej części wiersza, a zaczerpnięte z tradycji, obciążone tradycyjnymi znaczeniami i funkcjami<sup>13</sup>.

Druga część wiersza, oddając głos „ty” lirycznemu, stanowi polemikę z zastanym wzorcem przeżyć lirycznych. Jednocześnie pozwala potraktować ów wiersz jako indywidualną i nowatorską realizację określonej normy estetycznej.

Symptomatycznym przykładem dialogu w obrębie własnej twórczości jest pojawienie się interesującego nas wiersza w jednym z rozdziałów powieści Micińskiego *Lucyfer*. Lektura tej powieści nie dostarcza czytelnikowi wskazówek co do tego, w jakim wymiarze toczy się akcja. Zdarzenia bez przerwy bowiem oscylują na granicy snu i jawy. Rzeczywistość wydaje się być podporządkowana prawom snu, na co wskazuje brak logicznego związku między poszczególnymi wydarzeniami. W punkcie kulminacyjnym wspomnianego rozdziału umieszcza autor wiersz *Bądź zdrowa*.

Odczytanie go w kontekście powieści, a nie jako utworu samodzielnego (jednostkowego tekstu literackiego), zmienia zasadniczo sens wiersza, sugeruje inną interpretację. Do tej pory odbiorca zmuszony był dokonywać pewnych zabiegów mających na celu interpretację miejsc nieokreślonych. Nie wiedzieliśmy przedtem, kim jest podmiot liryczny i do kogo się zwraca. Nie znaleźliśmy miejsca, w którym toczyła się akcja utworu. Sytuacja nie stanowiła przedmiotu osobnego opisu. Inaczej w powieści, która w sposób odmienny manipuluje miejscami nieokreślonymi. Zwróćmy zatem uwagę na tekst poprzedzający pojawienie się wiersza:

*I oto — i oto widzę ją na białym wiejskim ganku, dookoła pnie się wino i bluszcz, złoto-fioletowe źrenice nieśmiertelników błyskają wśród czerwieńszej się zieleni.*

*Drżą serca nasze, daremnie silące się krwawić spokojnie. Dusze się splotły,*

*Płyną echa dzwonów po skoszonych polach Anioł Pański — cichy wiatr żałośnie potrząsa suchymi liśćmi...<sup>14</sup>*

Teraz już wiemy, że akcja toczy się na ganku przed domem. Wiemy także, kiedy owa wypowiedź się realizuje, w jakich okolicznościach czasowych. W tej właśnie sytuacji bohater adresuje swoje słowa do drugiej osoby. Jednak w powieści pojawiają się pewne elementy nie pozwalające potraktować dalszej części wiersza jako bezpośrednich wypowiedzi dwóch

<sup>13</sup> Por. M. Bachtin: *Słowo w poezji i słowo w prozie*, „Literatura na świecie” 1973, nr 6.

<sup>14</sup> T. Miciński: *Lucyfer*, Warszawa 1931, s. 115.

osób. Słowa poprzedzające wiersz: *i oto — i oto widzę ją...* sugerują, że dalsza część wypowiedzi będzie pewną wizją. Istotne są tu także słowa następujące później:

*I lecą — lecą wśród pustych przestworzy, słuchając jednostajnego brzęku dzwonka.*

*Dzyń — dzyń — dzyń — dzyń...*

*Ocknąłem się — ale dzwonek jakby słyszę — to mucha brzęczy w łapach pająka — zapalam świecę — by ją prędko oswobodzić.<sup>15</sup>*

W dotychczasowej interpretacji tego utworu stwierdziliśmy, że występują w nim trzy rodzaje mowy — zewnętrzna i wewnętrzna (jedynie pomyślana) oraz dialog dwóch rozmówców. Wkomponowanie w strukturę powieści tego utworu decyduje, że zachodzi w nim zasadnicza zmiana planu wypowiedzi, sugerująca potraktowanie jej jako epizodu dziejącego się w wizji sennej. Bohater nie zwraca się już do nikogo, przedstawia tylko proces swego myślenia, jak gdyby na zewnątrz nie ujawniony. W konsekwencji możemy powiedzieć, że jest to monolog dziejący się tylko w myślach podmiotu wypowiadającego, spowodowany wizją senną.

Dokonajmy zatem podsumowania naszych rozważań o tym niezwykłym wierszu. Polifoniczność stanowiąca jak gdyby dominantę kompozycyjną tego wiersza staje się jednym z najistotniejszych momentów wskazujących na istnienie stosunków dialogowych obejmujących sferę języka, jak również przejawiających się w płaszczyźnie semantycznej utworu. W czasie analizy wykazaliśmy różne sposoby zdialogizowania wiersza. W utworze istnieje:

1. Dialogowość powstająca między formułą  *bądź zdrowa* skierowaną do konkretnej osoby a zdaniami parentetycznymi, w których ekwiwalentyzacja obrazowa stwarza nastrój. W kontekście owych wypowiedzeń zwrot  *bądź zdrowa* zmienia swoją funkcję. Zaczyna emanować z siebie wyłącznie nastrój. W rezultacie pierwsza część wiersza stanowi pewnego rodzaju monolog nastrojowy, w którego obrębie występują dwie postacie mowy:

— mowa zewnętrzna: zwrot do „ty” lirycznego, słowa jak gdyby wypowiedziane na głos;

— mowa wewnętrzna: słowa jedynie pomyślane.

2. Dialog konstrukcyjnie zaznaczony, powstały wskutek wypowiedzi dwóch samodzielnych podmiotów: „ja” i „ty” lirycznego.

3. Dialogowość między jednym a drugim stylem słownym. Artystycznej, kunsztownej wręcz redakcji językowej pierwszej części wiersza druga część przeciwstawia język zbliżony ku kolokwialnej niedbałości, wzorowany na żywej, spontanicznej wypowiedzi dwóch rozmówców.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 116.

4. Dialogowość w stosunku do zastanego wzorca przeżyć lirycznych. Utwór skonstruowany jest w ten sposób, że pierwsza część kontynuuje zastany sposób ukazywania przeżyć lirycznych, zaś druga część (wyraźnie ekspresjonistyczna), umieszczając w centrum uwagi realną sytuację rozstania wraz z pełnoprawnym jej uczestnikiem „ty” lirycznym, stanowi: — polemikę z zastanym wzorcem; — indywidualną i nowatorską realizację normy estetycznej.

5. Dialogowość wobec własnej twórczości. Wkomponowanie wiersza w ramy pewnej całości, jaką jest powieść, decyduje o zmianie jego semantyki. Kontekst powieści narzuca inną interpretację niż poprzednio, kiedy to analizowaliśmy ów wiersz jako samodzielny tekst literacki.

W wierszu tym zachodzi zjawisko podobne jak w kompozycji polifonicznej, w której jeden głos w danym momencie jest dominujący, ale nie mógłby istnieć bez głosów pozostałych. Zwrócenie uwagi w trakcie interpretacji na fakt współdziałania poszczególnych głosów, pozostających ze sobą w dialogowych spięciach, wpływa na pełniejsze zrozumienie semantyki wiersza, decyduje o jego bogactwie znaczeniowym.

#### О ПРОБЛЕМАХ ПОЭТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ ТАДЕУША МИЦИŃСКОГО НА ПРИМЕРЕ СТИХА „BAĐŻ ZDROWA”

##### Резюме

Рассматривается стихотворение Т. Мичиньского „Bađż zdrowa”, стихотворение, определенно исследователями как одно из наиболее драматических в польской любовной лирике. Полифония, являющаяся как бы композиционной доминантой этого короткого текста, становится одним из наиболее существенных моментов, указывающих на существование диалогических отношений, охватывающих сферу языка, а также проявляющихся в семантической плоскости произведения. В процессе анализа автор акцентирует на разные способы диалогизации стиха.

Она охватывает не только внутритекстовую сферу (т.е. диалогизм между „будь здорова” и парцельными предложениями или же диалог между одним и другим словесным стилем и т.д.), однако входит в широко понятую литературную традицию (полемика с застанным образом лирических переживаний, являющаяся индивидуальной и новаторской реализацией эстетической нормы).

В результате можно считать, что в стихотворении происходит такое же явление, как и в полифонической композиции, где один голос в данный момент является доминирующим, однако не мог бы существовать без остальных голосов. Обращение внимания во время интерпункции на факт взаимодействия отдельных голосов, остающихся в диалоговых отношениях, влияет на более полное понимание семантики стиха, решает о его смысловом богатстве.

LES PROBLÈMES DE L'EXPRESSION POÉTIQUE  
CHEZ TADEUSZ MICIŃSKI SUR L'EXEMPLE DU POÈME  
„ADIEU” (BAŹ ZDROWA”)

Résumé

L'objet de réflexion de cet article est le poème de T. Miciński „Adieu”. Ce poème est considéré par les spécialistes comme le plus dramatique dans la poésie d'amour. La polyphonie, qui paraît une dominante dans la composition de ce texte court, devient un des moments les plus importants indiquant l'existence des relations du dialogue. Celles-ci comprennent la sphère de la langue et apparaissent aussi au niveau sémantique du poème. Dans l'analyse l'auteur montre les différentes façons de dialoguer le vers.

Cette dominante ne touche pas seulement le niveau intratextuel (relation dialoguée entre „adieu” et les phrases parenthétiques ou le dialogue entre l'un et l'autre style etc.) mais rentre dans la tradition littéraire au sens large du terme (la polémique avec le modèle du vécu lyrique étant une réalisation de la norme esthétique individuelle et novatrice).

En effet on peut constater que dans le poème il y a un phénomène analogue à celui de la composition polyphonique où à un certain moment une seule voix devient dominante, mais qui, d'autre part, ne pourrait exister sans d'autres voix. Attirer l'attention au cours de la ponctuation sur la coordination des voix particulières restant entre elles en relation dialoguée, contribue à la compréhension plus approfondie de la sémantique du poème et décide de la richesse de significations.