

Andrzej Lam

Dialogowość poezji Herberta

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (25), 86-104

1976

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.

Andrzej Lam

Dialogowość poezji Herberta

Kategoria dialogu, jak się wydaje, stwarza szczególnie dogodny punkt obserwacyjny do pogłębienia wiedzy o istocie utworu literackiego — zarówno o relacjach wewnątrztekstowych i międzytekstowych, jak i o sposobie istnienia dzieła w czasie, w świadomości coraz to nowych odbiorców. Tekst literacki jest bowiem kreacją aktu komunikacyjnego, czyjejś świadomości, czyjegoś głosu, a głos ten zawsze domaga się partnera. Obok będącej od dawna przedmiotem intensywnych studiów kategorii podmiotu w dziele literackim, uwaga badaczy skupiła się również na adresacie i na wzajemnych relacjach dialogowych, przy czym okazało się, że aby uchwycić swoistość aktu komunikacyjnego, nie wystarcza ujęcie go jako sumy kolejno po sobie następujących czynności nadawania i odbioru. Każda wypowiedź, zakładająca istnienie adresata, tak czy inaczej objawia to założenie w sposobie swojej organizacji. „Wszelkie słowo literackie mniej lub bardziej ostro wyczuwa swojego słuchacza, czytelnika, krytyka i odzwierciedla w sobie jego zgadywane sprzeciwy, oceny, punkty widzenia” — zauważył Bachtin.

Ku adre-
sacjowi

Nadawca jest rozdwojony na swoją właściwą rolę i na rolę wyobrazonego odbiorcy, poprzez którą zmierza do obiektywizacji swoich znaczeniowych intencji. Podobnie odbiorca rekonstruuje intencje nadawcy. Nawet jeśli w konkretnym akcie komunikacyjnym nie wszystkie spośród tych czterech podstawowych ról w kontakcie dwóch partnerów są jednakowo bogato uposażone, one właśnie decydują o istocie dialogu. Mówiący mówi obiektywnie do słuchacza konkretnego, subiektywnie do słuchacza wyobrazonego. Słuchacz słucha obiektywnie mówcy realnego, subiektywnie wytwarza sobie obraz mówcy i na ten obraz reaguje. Paradoks dialogu polega na tym, że porozumienie dokonuje się właśnie poprzez te wyobrażone role subiektywne, które tylko w większym lub mniejszym stopniu zbliżają się do ról rzeczywistych. Można by zatem powiedzieć, że dialog, będąc pokonywaniem nieporozumień w dążeniu do prawdy, jest ze swej natury konfliktowy — nie tylko dlatego, że uruchamia różne punkty widzenia, ale i dlatego, że napotyka opory w przekazywaniu intencjonalnego stanowiska partnerowi.

Odpowiedź na pytanie, jak ktoś mówi, zakłada rekonstrukcję stosunku dialogowego, nawet jeśli mówiący nie zmierza do ewokowania roli partnerskiej, lecz pragnie jednoznacznie narzucić własne stanowisko, jak w wypowiedzi autorytatywnej lub w rozkazie. Są to skrajne przypadki dyskursu i przemowy. Na przeciwległym biegunie znajduje się dyskurs wielogłosowy i przemowa zapraszająca partnera do ujawnienia własnego stanowiska. Aby uchwycić istotę aktu komunikacyjnego, a tym bardziej sposób jego kreowania w tekście literackim, nie wystarcza jednak rekonstrukcja stosunków podmiotowych i przystosowanej do nich organizacji wypowiedzi. Ważne jest nie tylko kto i do kogo mówi, ale również co mówi i w jakim celu. Oznacza to zarysowanie układu odniesienia, systemu wartości, w świetle którego ogół relacji dialogowych konkretyzuje swo-

Rozdwojony w
sobie nadawca

Układ dialogowy i układ odniesienia

je znaczenia. Ponad dialogiem zawartym i przedstawionym w dziele literackim wytwarza się dialog między dziełem a odbiorcą — dialektyczny proces interpretacji tekstu, arbitraż znaczeniowy przeprowadzony z określonego punktu widzenia. Tekst, będący kreacją aktu komunikacyjnego, sam zostaje wprowadzony w sytuację komunikacyjną i domaga się odpowiedzi od odbiorców, których nie wszystkie role zostały przezeń zaprogramowane.

Jako przykład sposobów przejawiania się dialogu w utworze lirycznym niech posłuży poezja Zbigniewa Herberta, zdialogizowana wyjątkowo silnie i różnorodnie. Wypowiedź jest tu bardzo często skierowana do kogoś lub do czegoś, zróżnicowany jest podmiot mówiący, powstają skomplikowane relacje partnerskie, głos pozornie monologowy ujawnia swoją wewnętrzną polemiczność. Sytuacja jest stosunkowo prosta i poniekąd klasyczna, kiedy wyodrębnione są co najmniej dwie osoby, które nawiązują z sobą kontakt poprzez wypowiedzi bezpośrednie, *oratio recta*. Tak jest w wierszu *Epizod*: dwie osoby przechadzają się nad morzem, ona mówi do niego „kochasz mnie”, on jej odpowiada „kocham”, on do niej „nie płacz, bądź dzielna”, ona reaguje ze zniecierpliwieniem „powinieneś być karnodzieją”, i zagniewana odchodzi. Ale i w tym prostym przypadku nad bezpośrednią wymianą zdań powstają sensy bardziej złożone. Układ pytania i odpowiedzi „kochasz mnie” — „kocham” nazwany jest początkiem i końcem starożytnego dialogu; mówiący streszcza w swojej świadomości całą mądrość dwu *Testamentów*, astrologów, proroków, filozofów, po to jednak tylko, aby w kolejnej wypowiedzi zredukować intencjonalnie bogatą treść do banalnej pociechy „nie płacz / bądź dzielna / popatrz wszyscy ludzie”, co właśnie wywołuje ową gniewną reakcję. Kiedy dziewczyna odchodzi, chłopiec sam sobie zadaje pytanie „cóż mam powiedzieć” i kwestia ta jest znakiem dialogu

„Kochasz? —
kocham”

wewnętrznego, napięcia między myślą a wypowiedzianym słowem.

Taki dialog zwykle się nazywać monologiem — ze względu na tożsamość osoby mówiącej, tu jednak wyraża on refleksję nad kształtem i znaczeniem wypowiedzi skierowanej do drugiego, uwzględnia obecność partnera-uczestnika dialogu, przywołuje odrębny punkt widzenia i w ten właśnie sposób ujawnia swój dialogowy charakter. Dialog toczy się nie tylko przez wymianę różnych wypowiedzi, ale i przez odmienność rozumienia tej samej kwestii: choćby to „bądź dzielna” — oznacza co innego z pozycji mówiącego, jest bowiem wynikiem bogatego doświadczenia, co innego z pozycji słuchającej, dla której jest kaznodziejskim banałem. A nad tą sytuacją nadbudowuje się dodatkowe piętro, ponieważ on opisuje jej reakcje w drugiej osobie: „wydymasz wargi i mówisz”, „i zagniewana odchodzisz”, tak jakby do niej przemawiał w czasie zarazem teraźniejszym, skoro jest to śledzenie aktualnego zachowania się partnerki, i przyszłym, skoro stanowi komentarz do czegoś, co już się stało. Ta mowa rozgrywa się w myślach, kierując się do partnerki, której chciałoby się całą historię raz jeszcze opowiedzieć, ale tak, aby skomentować i wyjaśnić powstałe nieporozumienia. Można więc wyodrębnić w tym wierszu następujące płaszczyzny dialogu: wymiana wypowiedzi dwóch osób (z różnym rozumieniem tej samej wypowiedzi), przemowa do tej samej partnerki, ale wyimaginowanej, oraz dyskurs z samym sobą, prowadzony wewnątrz świadomości.

Płaszczyzny
dialogu

Tekst dialogowy bądź zdialogizowany to zatem nie tylko taki, który rozszczepia się co najmniej na dwa osobne głosy, związane z sobą w akcie komunikacyjnym i reprezentujące różne punkty widzenia, ale również dyskurs lub skierowana do kogoś przemowa, jeśli tylko da się w niej wysledzić obecność założonej reakcji partnera i jeśli wypowiedź jest formowana z uwzględnieniem tej reakcji, słownej lub jakiegokol-

Reakcje: czynnościowa i hipotetyczna

wiek innej. Rozszerzenie kategorii dialogowości polegałoby na tym, że uwzględnia się również po pierwsze — reakcję pozasłowną, gestyczną, mimiczną czy ogólniej: czynnościową, po drugie — reakcję hipotetyczną, kiedy mówiący przynajmniej na moment wchodzi w cudzą rolę. Jest to albo rola partnera, do którego przemowa się kieruje jako adresata przywołanego bezpośrednio, albo kogokolwiek dopuszczanego jako świadek aktu komunikacji. I tak jak podmiot mówiący może się rozszczepiać na różne własne role, podobnie może formować swoją wypowiedź ze względu na wielość wyimaginowanych słuchaczy. Bogactwo instrumentacji dialogowej osiąga wtedy wysoki stopień spiętrzenia, tym wyższy, im więcej jest tych ról i im bardziej wielostronne są ich wzajemne relacje.

Konsekwencją uznania reakcji czynnościowej za element dialogu jest przypisanie tego samego prawa nadawcy: on również może wyrażać się czynnością. Taki charakter ma dialog min Syfona i Miętusa w *Ferdydurke* Gombrowicza. Idąc za sugestią autora, moglibyśmy użyć terminu: pojedynek na miny. Podobnie jak w grze, posunięcie jest wyzwaniem partnera do wykonania kontrposunięcia i wynika nie tylko z chęci osiągnięcia celu wprost, ale i z przewidywania cudzej reakcji. W pojedyнку następuje kolejna wymiana ruchów, a zarazem każdy ruch uwzględnia to, co po nim nastąpi, jest niejako współ-określony przez założoną odpowiedź. Zasady i cele gry są jednak formalnie dokładniej określone, niż zdarza się to w dialogu. W odniesieniu do tekstu literackiego ograniczenie polega również na tym, że dialogowa gra realizuje się w języku. Jest już natomiast rzeczą funkcjonalnie wtórną, czy przybiera postać zbioru wypowiedzi dialogowych czy jednokierunkowej przemowy, monologu czy narracji-opisu. W wymianie wypowiedzi dialogowość przybiera postać najbardziej widoczną, ma wartość formalną najwyższą, w przemowie i monologu ma wartość śred-

Ograniczenia tekstu literackiego

nią, w bezosobowej narracji czy opisie może również przejawiać się bardzo wyraźnie, ale może też być zredukowana do konstatacji niekontrowersyjnej, czyli niejako sprowadzona do zera. Tak w poetyckim opisie września 1939 roku narracyjne zdanie „wódz podnosił brwi jak buławę”, rozpatrywane w izolacji, jest zasadniczo pod względem dialogowego charakteru obojętne w planie wyrażenia (zakłada natomiast w planie treści odgrywanie roli wodza wobec publiczności); fragment „skandował: ani guzika” zawiera przejście od narracji do przytoczenia znamiennego fragmentu przemowy; „śmiały się guziki: nie damy nie damy chłopców / płasko przyszytych do wrzosowisk” oznacza dialogowe przywołanie wyobrażonej i zobiektywizowanej roli wymienionego przedmiotu, który przejmuje funkcję słuchacza, wygłaszającego przekorną replikę.

Liryka właśnie dlatego dostarcza tak wielu przykładów dialogu na stosunkowo krótkiej przestrzeni tekstu, że wcielenia ról bywają tu momentalne, a zmiana punktu widzenia dokonuje się często bez skrepowania konkretną sytuacją przedmiotową. Sytuacja przywołana w czasie subiektywnym wyzwala reakcję z innego porządku czasowego niż tej sytuacji właściwy, następuje szybka i swobodna wymiana elementów tworzących układ dialogowy¹. W wierszu *Pożegnanie września* guziki odpowiadają wodzowi z perspektywy późniejszego doświadczenia, które wyraziło się w śmierci żołnierzy na wrzosowiskach. Gest podnoszenia brwi przez wodza dopiero w tej relacji staje się znaczący jako składnik rozciągniętego w cza-

Dialog w liryce

¹ Bachtin uważał, że badanie słowa pod kątem jego relacji ze słowem cudzym znajduje zastosowanie głównie w odniesieniu do prozy literackiej, ponieważ „mowa poezji wymaga jednorodności wszystkich słów”. Na sąd ten wpłynęła określona historycznie wizja poezji i dziś nie dałby się on już utrzymać. Polifonia ujawnia się w liryce równie wyraźnie, jak w prozie, często nawet w postaci bardziej skondensowanej.

się pojedynku na miny i słowa, ponieważ spotyka się z odpowiedzią kwestionującą prawomocność przyjętej roli. Dotyczy to również sposobu narracji: porównanie podnoszenia brwi do gestu wzniesienia buławy zdradza heroizujący punkt widzenia, który dzięki odpowiedzi guzików zostaje wzięty w cudzysłów i zakwestionowany. Wynika stąd kolejny wniosek, że dialogowość jakiegoś zachowania się językowego lub pozajęzykowego bierze się nie tylko z wyobrażenia sobie przez nadawcę przewidywanej reakcji, lecz może być również nadana wtórnie, dzięki spojrzeniu na to zachowanie z zewnętrznego punktu widzenia w sposób przez nadawcę nie przewidziany. Możliwość taka bywa w tekście literackim uruchomiona, jak w przytoczonym wierszu, lub utrzymana w wartości zerowej. Wtedy rolę partnera dialogu może przejąć odbiorca-czytelnik. Nas jednak interesują obecnie możliwości rzeczywiście zrealizowane w tekście, czytelnik zaś tylko w tej mierze, w jakiej tekst bezpośrednio wyznacza mu kostium uczestnika dialogu.

Bogactwo układu odniesień wypowiedzi dialogowej niech poświadczy bajka *Wilk i owieczka*. Wilk przekonuje tu owieczkę, że musi ją zjeść, ponieważ taka rola została mu wyznaczona przez konwencję bajki Ezopowej. Owieczka odpowiada, że akurat ona do tej konwencji nie pasuje, nie spełnia bowiem odpowiednich warunków, znajduje się w zagrodzie, a nie w lesie, i jest sierotą, bo to jej mamę zjadł wilk. Wilk nie daje się przekonać — gdyby nie zjadł owieczki, nie byłby wilkiem z bajki, a o motyw i moralność niech się już zatroszczą przyszli autorzy czytane, którzy takie wydarzenie opowiedzą. Oświadcza jednak, że głupio czuje się w skórze złego wilka i najchętniej ogiadałby z owieczką zachód słońca. Wilk występuje tu w roli podwójnej: wilka z bajki i wilka narzucającego sobie sposób postępowania wilka z bajki. W tej pierwszej roli po prostu dopada owieczkę i zjada ją, jest wcieloną drapieżnością. W drugiej roli tłumaczy się ponadto ze swojego po-

Dwie role
wilka

stępuku, a jego wypowiedź — skierowana formalnie do owieczki, która tym samym zostaje wciągnięta w uświadomione reguły konwencji — objawia też dialog toczony z samym sobą („głupio być złym wilkiem”) i zarazem odwołuje się do przyszłych autorów, którzy mimo odmienności sytuacji owieczki w stosunku do wzorca będą musieli spełnić reguły gatunku, dorabiając morał również i tej metabajeczce.

Morał dopisuje narrator w końcowych zdaniach, ale jest to morał polemiczny wobec tego, który mógł mieć na myśli metawilk, kiedy przewidywał zachowanie się przyszłych autorów. On sądził, że morał będzie dotyczył ofiary, jak we wzorcu klasycznym, gdzie wilka się moralnie nie rozlicza — pozostanie tylko dorobić owieczce inne motywy, skoro nieposłuszeństwo wobec mamy nie wchodzi w grę. Narrator zaś wysnuwa morał z podwójnej roli wilka, i to ujęty w wezwaniu „nie poświęcajcie się dla morału”. Wilk sądził, że musi zjeść owieczkę, aby ocalić morał (jest tu subtelna gra między tworzeniem sobie alibi a poświęceniem, stąd ironia narratora), tymczasem z przypowieści wysnuty zostaje antymorał, czyli nauka, aby nie dążyć do morału za wszelką cenę. Ponad głowami dzieci, do których formalnie skierowana jest wypowiedź końcowa, narrator nawiązuje polemikę z postawą wilka — moralisty fałszywego, a więc z tą jego rolą, która nie miała podlegać ocenie przyszłego bajkopisarza. Narrator wypadł z oczekiwanej roli, aby uświadomić, że właśnie wilk, który pragnął dobrze swoją rolę odegrać, w rzeczywistości jej się sprzeniewierzył. Dialog powstaje zarówno wewnątrz przedstawionej sytuacji, między wilkiem a owieczką, jak i między trzema piętrami bajki: bajki Ezopowej, bajki tworzonej przez wilka odgrywającego rolę wilka z bajki i opowiedzianej przez narratorkę bajki o wilku odgrywającym rolę wilka.

Rozszczepienie podmiotu powodujące sytuację dialogową może przebiegać albo wewnątrz tego samego

Wilk — moralista fałszywy

Głos wewnętrzny własny i cudzy

podmiotu, albo też wspierać się obiektywizacją w postaci przewidywanej reakcji drugiej osoby bądź przedmiotu, z którym podmiot wchodzi w kontakt. Przykładem pierwszego przypadku jest *Głos wewnętrzny*. Ów głos staje się bezpośrednim partnerem dialogu, podmiot świadomy zwraca się do niego z wątpliwościami i uzyskuje odpowiedzi, które za takie muszą być uznane, nawet jeśli składają się tylko z nieartykułowanych dźwięków. Tworzy to sytuację dialogową, która oznacza niemożność nawiązania dialogu w znaczeniu wzajemnej komunikacji. Ale jak zwykle u Herberta, rozszczępienie roli idzie jeszcze dalej. Podmiot uważa głos wewnętrzny za własny, ale i poniekąd za obcy, skoro przysługuje mu względna autonomia, posunięta aż do personifikacji. Wobec tego musi zająć wobec niego określoną postawę, wejść w rolę. Udaje mianowicie, że mu na nim zależy, że traktuje go jako równego partnera, w rzeczywistości zaś odnosi się doń pobłażliwie, może nawet lekceważąco. Jest to skutkiem niespełnienia oczekiwań. Głos wewnętrzny powołany jest przecież do tego, aby być głosem sumienia, rozstrzygać wątpliwości moralne. Z jakichś przyczyn nie może wprawdzie podołać temu powołaniu, nosi jednak na sobie intencjonalną sakrę wyroczni. Nie można mu wprost powiedzieć, że wypadł z roli, i właśnie dlatego pojawia się dystans między świadomością podmiotu a treścią jego wypowiedzi skierowanych do głosu wewnętrznego. Podmiot jednostkowy rozszczępiony jest więc w tym wierszu na trzy role, przy czym jedna z nich na tyle się wyodrębnia, że prowadzi do powstania czynnej sytuacji dialogowej. Gdyby dwie role podmiotu świadomego oznaczyć jako *A* i *B*, a rolę podmiotu podświadomego, czyli głosu wewnętrznego, jako *C*, to stosunek między nimi byłby taki, że *B* i *C* komunikują się z sobą poprzez sytuację dialogową, *A* zaś obserwuje i komentuje tę sytuację, nawiązując kontakt z *C* tylko poprzez *B*, czyli rolę, jaką w tym celu z siebie emanuje.

Zdialogizowanie wypowiedzi, spowodowane przewidywaniem czyjejś reakcji, jest stosunkowo łatwo uchwytnie, kiedy pojawia się skonkretyzowany partner dialogu, który wprost ujawnia swoje stanowisko wypowiedzią lub gestem, a mówiący do niego modeluje swoją wypowiedź z uwzględnieniem prawdopodobieństwa kolejnej reakcji. Tak w przytoczonym wierszu podmiot mówi do swojego głosu wewnętrznego „no a teraz wypocznij / jutro znów pogadamy”, pragnąc uwolnić się od swojego mało przydatnego partnera, ale nadając wypowiedzi taką formę, aby zabrzmiała ona jak troska o kogoś zmęczonego, z kim dalszy kontakt będzie w przyszłości pożądanym; rzeczywiste odczucie mówiącego wyraża wypowiedź skierowana do obserwatora postronnego „nie jest mi na nic potrzebny / mógłbym o nim zapomnieć”.

Inaczej sprawa się przedstawia, gdy partner nie uczestniczy w dialogu bezpośrednio. Tak w wierszu *Jedwab duszy* podmiot przedstawia swój stosunek do dziewczyny, z którą nigdy nie rozmawiał na tematy poważne i z którą kontaktował się jedynie zmysłami. W pewnym momencie postanowił zajrzeć do jej myśli, spodziewając się znaleźć tam rzeczy szlachetne i poetyczne: gałąź, ptaka, dom nad wielką i cichą wodą. Zobaczył jednak parę jedwabnych pończoch. Wypowiedź komentująca ten obraz jest zasadniczo monologiem, wykazującym jednak wyraźne ślady głosu dialogowego ze względu na usytuowanie wobec cudzej wyobrażonej reakcji na nie postawione wprost pytanie o przedmiot pragnienia: „mój Boże / kupię jej te pończochy / kupię”. Gotowość spełnienia marzeń łączy się w tym głosie z rozczarowaniem i politowaniem; potencjalnie mógłby on być skierowany do dziewczyny, w rzeczywistości sytuuje się wobec złudzeń podmiotu i zwraca się do słuchaczy, których obecność została wcześniej ewokowana zwrotem „jak myślicie”. Dialog toczy się wewnątrz podmiotu i wobec słuchaczy, ale jego faktyczną siłą na-

Jedwabne
pończochy

pędową jest quasi-reakcja śpiącej dziewczyny, proces odczytywania jej utajonych myśli.

W wierszu *Różowe ucho* podobny zasadniczo układ prowadzi do przeniesienia osi dialogu na inną płaszczyznę. I tutaj występuje podmiot, który mówi o swoim stosunku do dziewczyny, będącej przedmiotem jego podziwu, nie wyrażanego jednak w słowach do niej skierowanych. Podmiot opowiada, jak pewnego razu odkrył piękno różowego ucha, i dodaje przy tym: „nic wtedy nie powiedziałem”. Zaraz potem wyjaśnia się przyczyna tego milczenia. Zwykle słowa byłyby bezsilne, mówiący zdradza, że pragnąłby napisać o tym doznaniu wiersz, i natychmiast wyobraża sobie reakcję jego domniemanych odbiorców: „ale nie taki żeby powiedzieli / też sobie temat wybrał / pozuje na oryginała”. Ostatecznie dotyka tylko ucha wargami, poprzestając na samym pragnieniu opisanego zachwyty. Podmiot przedstawiony w wierszu prowadzi więc dialog z domniemanymi słuchaczami nie napisanego wiersza, przytaczając nawet, jak mogłaby brzmieć ocena jakiejś z jego możliwych wersji. Nietrudno wykazać, że podobnie jak w przypadku poprzednim, jest to dialog z sobą samym, realizujący się jednak dzięki przywołaniu partnerów postronnych. Dziewczyna występuje tylko w roli osoby, wobec której jakiegokolwiek słowa byłyby czymś niestosownym.

Nad całą sytuacją istnieje wszakże jeszcze jedno piętro. Mówiący opowiada o sobie jako o potencjalnym autorze wiersza, ale wiemy przecież, że właśnie mówiąc to, tworzy realny wiersz. Wypowiedź zakłada zatem obecność trzech kategorii adresatów. Pierwszą reprezentuje dziewczyna i na tej osi dialog jest zerowy („nic wtedy nie powiedziałem”). Drugą stanowią potencjalni odbiorcy potencjalnego wiersza i na tej osi dialog jest domniemany („też sobie temat wybrał”). Trzecią — odbiorcy realnego wiersza o potencjalnym autorze wiersza. Do tych zwraca się autor całym napisanym tekstem, przekonując ich jak

Trzy kategorie
adresatów

gdyby: skoro podziw wobec dziewczyny mógł być wyrażony tylko pieszczotą i refleksją wewnętrzną, a wiersz wyrażający tę refleksję trudno napisać tak, aby mógł być prawidłowo odczytany, jedynym wyjściem poety jest napisać wiersz o refleksji nad trudnością napisania wiersza. *

Dialogowy stosunek do przedmiotu zakłada różne sposoby wyzwolenia jego roli, od tradycyjnej animacji po interpretację sposobu istnienia i zachowania się. W wierszu *Stołek* podmiot uznaje stołek za zwierzę czworonożne i wygłasza doń przemowę-wyznanie, zaczynające się od słów „wiesz mój kochany”. W trakcie tej przemowy przeprowadza polemikę ze stanowiskiem ludzi-szarlatanów, którzy zaprzeczali wiarygodności prostych doznań zmysłowych, przy czym opinie tych ludzi przedstawione są jako *oratio recta* („kłamie ręka kłamie oko”). Przemawiając do stołka, podmiot odrzuca stanowisko uznane za błędne i dokonuje wyboru założeń filozoficznych. W sytuację dialogową ze stołkiem wchodzi więc podmiot wewnętrznie zdialogizowany i ujawnia tę swoją polemiczność domniemanemu partnerowi. Reakcja stołka przedstawiona jest najpierw w obrębie przemowy, zawiera się zatem w relacji utrzymywanej w drugiej osobie: „przychodzisz zawsze na wołanie oczu”, w pewnym jednak momencie usamodzielnia się w quasi-wypowiedzi „jesteśmy prawdziwi” (my, to znaczy przedmioty). Quasi-wypowiedzią nazywamy ten głos dlatego, że stołek pozostaje zasadniczo nieruchomy i niemy. Swoją nieruchomością paradoksalnie tłumaczy na migi właśnie to, co da się zawrzeć w wypowiedzi „jesteśmy prawdziwi”. Nieruchomość zostaje przełożona w procesie interpretacji na język gestów, ten zaś z kolei na słowa. Widać tu doskonale, jak płynna jest granica między reakcją rzeczywistą a reakcją hipotetyczną, będącą wynikiem interpretacji zachowania się przedmiotu. Reakcję hipotetyczną tylko jeden krok dzieli od reakcji wyobrażonej, ta zaś łatwo prowadzi do reak-

Przemowa
do stołka

Antyruch nie
jest spoczyn-
kiem

cji uprzedmiotowionej, czyli do sytuacji dialogowej. Sytuacja taka może być wyrażona albo bezpośrednio, kiedy słowa i gesty autonomizują się (najwyższy stopień ich autonomizacji występuje w sztuce teatralnej), albo pośrednio, kiedy są opowiedziane. Podczas gdy w wierszu *Stolek* pośrednia sytuacja dialogowa przeszła w bezpośrednią — od momentu przemowy skierowanej do stołka i zawierającej relację o jego zachowaniu się, wraz z przytoczeniem słów przypisanych stołkowi — to w prozie poetyckiej pt. *Przedmioty* występuje wyłącznie sytuacja dialogowa pośrednia. Opowiedziane tu jest zachowanie się przedmiotów, postrzeganych w stanie spoczynku. Nie jest on biernością, lecz antyruchem; nie udało się zauważyć krzesła, które przestępuje z nogi na nogę, ani przyklękającego stołu, ponieważ przedmioty te pragną oddziaływać wychowawczo na człowieka, wypominając mu swoją nieruchomość i jego niestałość, ciągłą zmianę pozycji. Myśl tę wypowiada podmiot jako swoje podejrzenie. Przedmioty coś perswadują człowiekowi, człowiek stara się zrozumieć mowę ich antygestów. W procesie rozumienia wybiera jedną z możliwości o charakterze hipotezy, otwierając w ten sposób drogę do dalszych interpretacji, które mogłyby przybrać postać monologu-dialogu wewnętrznego lub dialogu z kimś zewnętrznym, opowiadającym się za interpretacją odmienną. Hipotetyczność twierdzenia zawsze zakłada taki dialog potencjalny, jest zaproszeniem do rozmowy.

Dialog zmianą
pozycji
partnerów

Z dotychczasowych spostrzeżeń można wysnuć następujące wnioski. Podstawą dialogu jest zawsze jakaś relacja między co najmniej dwoma elementami. Kiedy relacja polega na tym, że jeden element oddziałuje na inny i odwrotnie, a więc kiedy występuje przynajmniej najprostszy układ akcja — reakcja, mówimy o interakcji, i to niezależnie od tego czy przebiega ona sukcesywnie, czy też poszczególne fazy są przedzielone interwałem czasowym. Z kolei dialog byłby taką interakcją, która zakłada zmianę

wzajemnej pozycji partnerów względem siebie. Kiedy kontakt komunikacyjny jest zasadniczo jednostronny, to znaczy kiedy komunikat dociera do odbiorcy po ustaniu źródła bądź inne przyczyny powodują niemożność odwrócenia aktu komunikacyjnego, dialog występuje jedynie pod warunkiem, że komunikat staje się przedmiotem interpretacji ze strony odbiorcy, pojawia się zatem określona strategia rozszyfrowania komunikatu, polegająca na dopuszczeniu wariantywnych hipotez. W tym znaczeniu możliwy jest nie tylko dialog z tekstem nieżyjącego autora, ale również z każdym zjawiskiem, które podlega interpretacji bądź jest przedmiotem działania o charakterze akcji i reakcji. Sytuacja, w której posunięciu odpowiada kontrposunięcie, prowadzące do modyfikacji roli, jest sytuacją dialogową; zakłada ona kontakt przestrzenny i czasowy lub przynajmniej jego namiastkę. Tak więc polemika z partnerem nie dopuszczonym do głosu replikującego mieści się w polu dialogowości, ale sytuację dialogową tworzy jedynie wówczas, gdy w procesie interpretacji polemista rozszczepia się na różne ścierające się z sobą role.

Dialog powstający przez uzupełnienie i uruchomienie brakującego członu w wypowiedzi jednej osoby nazywamy dialogiem ewokowanym. Występuje on wtedy, kiedy w wypowiedzi przywoływane jest, jako składnik komplementarny, stanowisko partnera nie będącego rzeczywistym uczestnikiem sytuacji dialogowej. Może to być stanowisko już kiedyś wyrażone, jak w polemice *ex post*, albo stanowisko założone hipotetycznie, przewidywana reakcja odbiorcy, jak w przemowie. Dialog ewokowany jest zawsze dziełem jednego podmiotu, który sam ustanawia stosunek dialogowy, nawet gdy wykorzystuje w tym celu czyjeś autentyczne stanowisko. Przykład: „Jeśli więc nie wszyscy z Was wiedzą, co czynią, pisząc drwinę i parodię tego, co jeszcze nie zostało przez Was napisane — może Wam te moje słowa pomogą zajrzeć

Dialog
ewokowany

we własne wnętrza" (J. Przyboś: *Do młodych*). Uru-
chomiony tu trójczłonowy dialog istnieje niezależ-
nie od tego, czy przywołani poeci liczyli na reakcję
autora i czy na ten głos zareagowali. Płynność gra-
nicy między dialogiem realnym a ewokowanym da
się często obserwować w tekstach korespondencyj-
nych, które są wprawdzie głosami w dialogu dwóch
partnerów, ze względu jednak na rozsuniecie kon-
taktu w czasie i przestrzeni neglizują niejako tę od-
ległość przywoływaniem bądź przewidywaniem sta-
nowiska adresata. „Na próżno mi Pani zakazujesz
odpisywać na przemazaną linią jej listu. (...) Nie
uśmiechaj się, Pani: ten list, który trzymasz w ręku,
zaczarowany jest — wolą moją, czuciem moim, praw-
dą moją” — pisał Słowacki w liście do Bobrowej.
W przytoczonych zdaniach zawierają się cztery suk-
cesywne jednostki dialogowe: zakaz, oddalenie za-
kazu, przewidywana reakcja uśmiechu, zanegowanie
reakcji, przy czym jedynie druga wyznacza realny
status korespondencyjnej wypowiedzi dialogowej,
pozostałe odsyłają w przeszłość i przyszłość.

Zapośrednicze-
nia językowe

Sytuacja dialogowa może być przedstawiona w lite-
raturze bezpośrednio tylko wtedy, kiedy wyraża się
w tworzywie adekwatnym do tworzywa literackiego,
a więc w języku; w każdym innym przypadku może
być jedynie zapośredniczona, zrelacjonowana, opo-
wiedziana, przełożona na odpowiednią organizację
języka. Zasadniczo dotyczy to również didaskaliów
w tekście dramatycznym, mimo że teoretycznie moż-
na by sobie wyobrazić taki sposób zapisu jakiejś re-
akcji niejęzykowej, który by wykorzystywał inne
systemy znakowe, przystosowane do zachowań ge-
stycznych, mimicznych, reakcji fizjologicznych czy
psychologicznych. Jako uzupełnienie zapisu języko-
wego znamy jednak co najwyżej wstawki nutowe
lub rysunki autorów przedstawiające gestyczne re-
akcje postaci i scenerię wydarzeń. Schematycznym
wizerunkiem szachownicy wraz z symbolami figur
posługiwał się Irzykowski dla uprzytomnienia prze-

biegu gry prowadzonej przez postaci dramatu. Różne zastępcze możliwości wykorzystywała również poezja figuratywna i poezja konkretna. Są to jednak marginesy. Podczas gdy literatura najlepiej jest przystosowana do bezpośredniego przedstawiania dialogu sformułowanych myśli, domeną dialogu wypowiedzi, gestów i działań, jest sztuka teatralna, oczywiście z jej przedłużeniem filmowym.

Przykładu pośredniego dialogu myśli dostarcza wiersz Herberta *Nike która się waha*. Bogini obserwuje młodzieńca, któremu los przeznaczył śmierć na polu bitwy. Ma ochotę pocałować go, dochodzi jednak do wniosku, że zaznawszy pierwszej miłości, mógłby utracić wolę walki. Pozostaje więc w pozycji wyznaczonej jej przez rzeźbiarzy. Nike jest w tym wierszu rozszczepiona na trzy role: bogini obserwującej młodzieńca, nawiązującej z nim hipotetyczny romans i przybierającej formę klasycznej rzeźby. Dialog wewnętrzny opiera się na wyobrażonej reakcji partnera zewnętrznego, który zresztą w przedstawionej sytuacji dialogowej w ogóle świadomie nie uczestniczy. Na wyższym piętrze znajduje się ktoś, kto opowiada o wahaniu bogini i ponieważ obserwuje ją w pozycji ostatecznie przez nią wybranej, czyli w postaci rzeźby, można przyjąć, że dokonuje interpretacji tej konwencjonalnej formy poprzez zdynamizowanie jej statyczności. Tak jak nieruchomość przedmiotów była antyruchem, tak milczenie bogini-rzeźby jest antydialogiem, nad którym podmiot mówiący zawiesza swój znak zapytania, zaproszenie do refleksji nad motywami powstrzymania się od czynu, który miałby rzucić wyzwanie przeznaczeniu. Jak zawsze, Herbert każe przemawiać światu, zdawałoby się, skazanemu na milczenie. Reżyseria powołanych do istnienia ról ożywia ten poetycki teatr cieni.

Wśród wielu głosów ewokowanych przez poetę zwróciliśmy uwagę na nieartykułowane dźwięki, jakimi odpowiadał na pytania głos wewnętrzny. Podobną

Dialog myśli

Głos spoza
przyrody

sytuację, lecz w skali kosmicznej, przedstawia wiersz *Głos*. Podmiot mówiący wędruje po świecie, aby usłyszeć głos kosmosu, słyszy jednak tylko odgłosy przyrody: gadatliwość wody nad morzem, szum towarzyszący przemianom biologicznym w lesie, dźwięk roślin poruszanych wiatrem na polu, szmery, klaskanie, wybuchy. Próżno czeka na moment, kiedy zamilknie monolog ziemi i odezwie się oczekiwany głos. Wraca więc do domu i rozważa pytanie, czy świat jest niemy, czy on jest głuchy, czy może obie strony są dotknięte kalectwem. Refleksja nad dialogiem nie zrealizowanym przybiera postać dialogu wewnętrznego, dotyczącego obojętnych, nie nastawionych na porozumienie odgłosów ziemi, poza którymi chciałoby się usłyszeć zrozumiały dla człowieka głos świata. W przedstawionym układzie występuje zdialogizowany głos człowieka, obojętny pod względem komunikacji głos ziemi i nieobecny, niesłyszalny głos świata. Bez usłyszenia tego głosu człowiek nie może wyjść w swoim dialogu wewnętrznym poza alternatywne pytania, nie może się zrealizować jako *homo cogitans*. Pozostaje mu więc albo rezygnacja, albo dążenie. Podmiot wiersza wybiera to drugie rozwiązanie. Ponieważ zaś dopuścił możliwość, że i on, i świat naznaczeni są kalectwem, on — głuchota, świat — niemota, buduje na tym fundamencie uczucie wspólnoty między sobą a światem i zwraca się teraz doń z wezwaniem, aby wzięwszy się pod rękę, udali się obaj w kolejną wędrówkę „ku skurczonym gardłom / z których wydobywa się / niezrozumiałe bulgotanie”. Następuje przegrupowanie ról: niemożność dialogu ze światem stała się nieoczekiwane przesłanką porozumienia, ta sama tajemnica łączy człowieka ze światem, partnerem do pozyskania w dialogu pozostaje ziemia dająca niezrozumiałe, ale domagające się interpretacji sygnały. Na kolejną wyprawę poznawczą wyrusza podmiot solidarny z niemym głosem świata, niemal z nim utożsamiony. Świat uświadamia się w człowieku, nie poznana

część kosmosu mówi swoim własnym językiem, którego rozszyfrowanie miałoby znaczenie nie tylko humanistyczne, ale i kosmiczne, ponieważ dopiero taki dialog jest warunkiem porozumienia się świata z samym sobą — dzięki mediacji człowieka.

Obok przesłanek filozoficznych na przeszkodzie porozumieniu stoi bezsilność konwencji opisu świata, o czym mówi wiersz *Nigdy o tobie*. Stwierdzenie niemożności opisanego nieba, domu, kłamki przybiera najpierw formę przemowy do przedmiotu: „Nigdy o tobie nie ośmielałem się mówić / ogromne niebo mojej dzielnicy”, potem jest negacją czynności opisywania: „Nie opiszę nawet domu” i wreszcie pragnieniem opisu, realizującym się tylko w powtarzaniu „okrutnie pospolitej litanii słów”. Poezja Herberta paradoksalnie przewycięża bezradność języka — językową ekspresją potrzeby porozumienia i określeniem jego przesłanek; tam, gdzie zawodzi i staje się niemożliwy absolutny efekt poznawczy, zastępuje go wypowiedź, uruchomienie roli, ewokowanie sytuacji dialogowej: „Nie dziwcie się że nie umiemy opisywać świata / tylko mówimy do rzeczy czule po imieniu”. Człowiek prowadzi dialog tylko z takimi rolami, które zdolny jest sam wykreować, i nie kryje się z tym ograniczeniem. Dlatego Herbert, aby opisać dylematy filozoficznych porachunków z sobą i światem, stworzył postać Pana Cogito, zawieszoną między rolą zobiektywizowaną a projekcją świadomości kreującego ją podmiotu. Będąc uosobieniem roli, Pan Cogito sam składa się z kolejno przyjmowanych ról: wciela się w inne postaci, próbuje różnego stosunku do tych samych przedmiotów, rozkłada własne doznania na osoby dramatu. Tak właśnie postępuje z cierpieniem, które go przenika:

przyjąć
ale równocześnie
wyodrębnić w sobie
i jeśli to jest możliwe
stworzyć z materii cierpienia

Role Pana
Cogito

rzecz albo osobę
grać
z nim
oczywiście
grać

Gra wartości
i poszukiwanie
fundamentu

Rozpisanie świata na role służy przedstawieniu gry wartości i rodzi pytanie o możliwość wydestylowania w jednostce jej antyrol, czyli cech najgłębiej autentycznych, które tworzyłyby fundament wszelkich ról. Jest to pytanie, jak możliwa jest tożsamość, wolność reżyserii spektaklu istnienia, klasyczna podstawa świadomie tworzonej kultury. Dążenie do źródła, z którego wynikają role, oznacza potrzebę porozumienia ponad głosami wypełniającymi tę poezję.