

# Aleksandra Okopień-Sławińska

---

## Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6 (35-36), 42-77

---

1977

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.

*Aleksandra Okopień-  
Sławińska*

## **Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?**

### **I**

W tekście poniższym rozwijam jedną z kwestii wyłaniających się przy badaniu semantyki relacji osobowych w wypowiedzi. Czuję się zatem zobowiązana do ujawnienia na wstępie najogólniejszych założeń mojego poglądu na całość tej problematyki. A więc:

Ujmując relacje osobowe przede wszystkim jako relacje komunikacyjne, uważam, (1) że w uniwersum mowy one właśnie spełniają rolę wypowiedziotwórczą i (2) że ich semantyczne konkretyzacje stanowią kościec, na którym wspiera się i formuje cała znaczeniowa budowa wypowiedzi. Sądzę poza tym, że proste wyobrażenie o nadawczym *ja*, odbiorczym *ty* i przedmiotowym *on*, jakie niemal wyczerpuje praktykowaną dzisiaj w badaniach literackich wiedzę o semantyce form osobowych, nie pozwala na pełne wyjaśnienie ich sensów i działania. Wyobrażenie to bowiem wiąże się z traktowaniem znaczenia form osobowych wyłącznie jako pochodnej różnic między trzema rolami komunikacyjnymi, bez wnikania w sposoby realizacji tych ról w obrębie wypowiedzi, a zwłaszcza wypowiedzi tak skomplikowanej jak utwór literacki. Tymczasem (1) układ ról komuni-

Nie tylko role  
komunikacyjne

kacyjnych jest tylko najważniejszym, ale nie jedynym, spośród czterech współczynników formujących semantykę relacji osobowych, poza nim bowiem wchodzi w grę (2) konfiguracje personalne, o charakterze indywidualnym lub socjalnym, między partnerami komunikacji, (3) procesualny tok wypowiedzi, wreszcie (4) wielość i zhierarchizowanie układów komunikacyjnych współistniejących w jednej wypowiedzi<sup>1</sup>.

Poszczególne formy osobowe traktuję jako konstrukcje polisemiczne, obejmujące właściwą dla każdej z nich skalę znaczeniowych wariantów, a konkretyzujące się zależnie od współdziałania wymienionych czterech czynników w określonych okolicznościach użycia. Poniżej analizuję pewien typ operacji semantycznych, jakim podlegać mogą formy osobowe, stając się w rezultacie znakami szczególnie złożonych odniesień komunikacyjnych, zwłaszcza w utworach literackich.

## II

Kiedy dokona się przeglądu skali znaczeniowej poszczególnych form osobowych i rozpozna ich główne warianty<sup>2</sup>, okazuje się wówczas, że powstają one i funkcjonują przede wszystkim wedle dwóch zasad, z których jedną można określić jako zasadę semantycznego dopełnienia, drugą zaś jako zasadę semantycznej transpozycji.

Dwie zasady  
funkcjonowania

1. Semantycznemu dopełnieniu podlegają wszyst-

<sup>1</sup> Tę ostatnią sprawę przedstawiłam przed kilku laty w rozprawie *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* (w książce zbiorowej *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 109—125), ujmując ją wówczas jako kwestię samodzielną, bez związku z całością semantycznej problematyki relacji osobowych w wypowiedzi.

<sup>2</sup> W sposób szkicowy uczyniłam to w artykule *O semantyce*

Semantyczne  
dopełnienie

kie formy liczby mnogiej, których warianty zachowując właściwe danej formie wskaźniki liczebności (więcej niż jednostka) oraz roli komunikacyjnej, przedstawiają jednak różne wersje ukształtowania wskazywanej za ich pośrednictwem zbiorowości. W wypadku formy *my* i *wy* zbiorowość ta może być zróżnicowana pod względem (1) dodatkowych ról komunikacyjnych, por. np. różnicę między *wy* = *ty* + *ty*; a między *wy* = *ty* + *on*, (2) mnogości jej uczestników, od dwóch do wielu, oraz (3) stopnia ich personalnej określoności, por. np. różnicę między *my* = *ja* + *ty*, a między *my* = *ja* + *nie-ja* (inni). W wypadku formy *oni* w obrębie wskazywanej przez nią zbiorowości nie zachodzi zróżnicowanie ról komunikacyjnych, natomiast różnicującymi cechami bywają (1) obecność lub brak więzi między tą zbiorowością a nosicielami innych ról, por. np. *oni* jako składnik *my* lub *wy* w przeciwieństwie do *oni* nie włączonego w żadną wspólnotę, a także — podobnie jak przy *my* i *wy* — (2) zróżnicowanie mnogości oraz (3) stopnia personalnej określoności, por. np. zdanie *Irena i Piotr kochają dzieci* ze zdaniem *ludzie kochają dzieci*.

Opisywane tu semantyczne konkretyzacje form *my*, *wy*, *oni* towarzyszą nieodłącznie i nieuchronnie wszelkim realizacjom tych form, przy czym ich różne wersje konkretyzacyjne są równoprawne w tym sensie, że żadnej z nich nie można przeciwstawić innym jako prymarnej bądź wtórnej, podstawowej bądź pochodnej, stałej bądź okazjonalnej, obligatoryznej bądź fakultatywnej. Są więc one tylko odmiennymi wypełnieniami równoprawnych możliwości semantycznych danej formy.

**2. Inny mechanizm działa w przypadkach tych semantycznych przekształceń, które określam iako**

transpozycje form osobowych<sup>3</sup>. Konkretyzacja znaczeniowa nie jest wówczas stosownym wyborem któregoś z równoprawnych wariantów, ale rodzi się wymuszona przez okoliczności użycia danej formy. „Wymuszenie” to może mieć charakter skonwencjonalizowany, związany trwale z jakimś zastosowaniem, lub też charakter okazjonalny, zależny od właściwości i funkcji danej wypowiedzi<sup>4</sup>.

Semantyczna  
transpozycja

Transpozycje skonwencjonalizowane legitymują się zazwyczaj sankcją socjalną, najczęściej obsługują określone układy towarzyskie, uwydatniając jakiś szczególny rys zachodzących w ich obrębie kontaktów komunikacyjnych. Takie właśnie są zastosowania *my* jako *pluralis maiestatis* lub *pluralis modestiae*, a także *my* życzliwie protekcyjnego, np. lekarza do pacjenta: *no, jakże się dziś czujemy*; wymienić tu należy również użycie *wy* zamiast *ty* —

<sup>3</sup> Termin ten stosowany bywa przez językoznawców w bardzo szerokim i różnym sensie, np. jako przełożenie na język pewnych treści przedmiotowych lub psychicznych, czy też przełożenie jednych kategorii gramatycznych na inne (m.in. Ch. Bally, L. Tesnière, V. Skalička). Znaczenie, jakie mu tutaj nadaje, bliskie jest temu, jakie występuje w rozprawie H. Křižkovej *Pierwicznijje i wtoricznijje funkcii i t. naz. transpozicija form*. „Travaux Linguistique de Prague” Vol. 2 (Prague) 1966, s. 171—182. Najogólniej mówiąc, określa ona transpozycję jako „przenośne użycie form gramatycznych”, tłumacząc jej mechanizm aktualizacją drugorzędnych funkcji danych form przy zachowaniu przez nie znaczenia inwariantnego, związanego z usuniętymi w cień ich funkcjami pierwszorzędnymi. Procesy transpozycji odnosi Křižkova przede wszystkim do kategorii osoby, czasu i trybu. Jednakże zupełnie inaczej, niż czynię to ja, sprowadza transpozycję form osobowych do transpozycji liczby i podciąga do niej wszystkie zarejestrowane przez siebie (w sposób niekompletny i mało systematyczny) semantyczne warianty form osobowych.

<sup>4</sup> Nie zaliczam do transpozycji przekształceń form osobowych w użyciach ironicznych, uważając mowę ironiczną za zjawisko semantyczne innego — wyższego — rzędu, ogarniające na równi z formami osobowymi i inne składniki wypowiedzi.

grzecznościowo i oficjalnie, oraz *on* (*oni*) w miejsce *ty* (*wy*) — godnościowo albo deprecjonująco.

Transpozycje okazjonalne są wyrazem twórczości językowej, cechującej przede wszystkim mowę poetycką, choć uprawianej również w wielu sytuacjach „życiowych”. Zasadom ich funkcjonowania przyglądam się bliżej w dalszym ciągu pracy.

Transpozycyjne użycia form osobowych pozostają w konflikcie z ich zwykłymi użyciami, atakują bowiem i przekształcają któryś z elementarnych składników semantycznych danej formy: wskaźnik liczebności lub wskaźnik roli komunikacyjnej.

Liczebność jest  
prostsza

3. Mechanizm transpozycji wskaźnika liczebności jest prostszy i lepiej znany, przynajmniej w tej mierze, w jakiej dotyczy przypadków skonwencjonalizowanych. Charakterystycznym jego ograniczeniem jest jednokierunkowość przekształceń. A mianowicie, o ile wszystkie formy liczby mnogiej mogą w pewnych sytuacjach być odnoszone do pojedynczych osób, a więc *my* do *ja*, *wy* do *ty*, *oni* do *on*<sup>5</sup>, o tyle nie zauważyłam zastosowań form liczby pojedynczej dla oznaczenia wielu jednostek, chyba żeby za takie uznać występowanie tych form w związkach z rzeczownikami zbiorowymi (np. *ty*, *bando łobuzów*), co jednak nie wydaje mi się przypadkiem transpozycji.

4. Mechanizm transpozycji wskaźnika roli jest bardziej złożony, a przy tym mniej skonwencjonalizowany, toteż efekty i sposób jego działania są znacznie trudniejsze do uogólniającego przedstawienia. Zamierzam przeto poświęcić mu więcej uwagi.

Wskaźnik roli komunikacyjnej stanowi, jak wiadomo, konstytutywne kryterium różnicowania trzech kategorii osobowych. Tworzy on stały rdzeń se-

<sup>5</sup> *Oni* zamiast *on* (przy czym *on* użyte byłoby zamiast *ty*) spotkać można w ludowych zwrotach godnościowo-grzecznościowych, np. *Niech ojciec posiedzą jeszcze*.

mantyczny poszczególnych form osobowych, stały — pomimo ich polisemantycznego charakteru. Tak więc przy całym zróżnicowaniu semantycznym wariantów pierwszej osoby, utrzymują one wskaźnik nadawczości, warianty osoby drugiej — wskaźnik odbiorczości, warianty osoby trzeciej zaś — wskaźnik przedmiotowości.

Jednakże w pewnych użyciach ten przyrodzony danej formie wskaźnik roli może schodzić na dalszy plan, zostając uzupełniony i zmodyfikowany przez wskaźnik innej roli. Dzieje się tak wówczas, gdy dana forma zostanie przypisana postaci pełniącej inną rolę komunikacyjną niż naturalna dla tejże formy, a więc np. gdy *ty* zostanie odniesione do mówiącego, *ja* lub *my* do odbiorcy, a *on* do mówiącego lub odbiorcy. Takie właśnie przypadki określam mianem transpozycji wskaźnika roli. Jest ona operacją dotyczącą semantycznego rdzenia każdej formy, ale mimo wszystko, jak się dalej okaże, nie unieważniająca fundamentalnej zasady odpowiedniości między osobą a rolą, a tylko wprowadzającą do niej istotne komplikacje.

Rola — bardziej  
złożona

**5.** Wobec znacznego zasięgu procesów transpozycji rodzi się pytanie, co — bez naruszania sensowności wypowiedzi — umożliwia takie gramatyczne metamorfozy i pozwala w procesie odbioru wypowiedzi zidentyfikować właściwe układy personalno-komunikacyjne. Sądzić można, że poprawne, mimo transpozycji, ustalenie kto, do kogo i o kim mówi, a zatem rozpoznanie semantycznej wartości użytych form osobowych, jest możliwe dzięki współdziałaniu różnych sygnałów, wynikających z okoliczności i budowy wypowiedzi; sygnałów wzajemnie się uzupełniających, choć niekoniecznie zawsze obecnych w pełnym komplecie. Najważniejsze z nich to:

**a)** informacje o personalnej obsadzie poszczególnych ról komunikacyjnych, w wypowiedzi mówionej mogące mieć charakter pozatekstowy, sytuacyjny,

Kto — do  
kogo — o kim

podpowiedziany przez okoliczności mowy, natomiast w wypowiedzi zapisanej — sformułowane w tekście;

**b)** układ personalnych perspektyw i usytuowań w obrębie danej wypowiedzi; tak więc np. jeśli postaci sygnowanej przez *ty* przypisane zostają takie same kompetencje, zachowania i punkty widzenia, jakie charakteryzują podmiot mówiący, wówczas wolno podejrzewać transpozycyjne użycie *ty* jako maski dla *ja*; wchodzi tu również w grę inny niż w wypowiedziach bez transpozycji układ odniesień komunikacyjnych, np. brak zwykłego dystansu między pozycją podmiotową a odbiorczą w wypadku przyswojenia sobie przez mówiącego formy *ty*, lub też między pozycją podmiotową a przedmiotową w wypadku przyswojenia przez mówiącego formy *on*;

**c)** językowa organizacja wypowiedzi: rozmaite poszlaki gramatyczno-składniowe, modalny charakter zdań, emocjonalne nacechowanie mowy oraz sygnały intonacyjne, wskazujące np., że mimo występowania formy trzeciej osoby mamy do czynienia z kontaktem nadawczo-odbiorczym, a nie nadawczo-przedmiotowym.

**6.** Transpozycja jest więc sygnalizowana poprzez rozmaite objawy powierzchownych niedopasowań, napięć i paradoksalności w ukształtowaniu relacji osobowych w danej wypowiedzi. Właściwe zrozumienie takiej wypowiedzi nie polega jednak na hipotetycznym odtworzeniu stanu bez transpozycji, czyli na zlikwidowaniu jej działania, ale na semantycznej reinterpretacji użytych form osobowych i odsłonięciu celowego skomplikowania ich sensów. I tak np. wartość formy *ty* zastosowanej przez mówiącego do samego siebie wcale nie jest sprowadzalna do wartości *ja*, ale objawia się dopiero wówczas, gdy ujmie się ją jako „*ty*, które jest *ja*” wraz z wielorakimi konsekwencjami takiej ekwiwalencji. Ina-

„*Ty*, które jest *ja*”



czej mówiąc, jeśli jakieś wskaźniki świadczą, że użyte w wypowiedzi *ty* odnosi się do osoby mówiącej, to odbiorcze znaczenie owego *ty* nie ulega zatarciu, a tylko modyfikacji i wzbogaceniu o czynnik podmiotowy.

Podobnie rzecz ma się we wszystkich pozostałych przypadkach transpozycji, która bynajmniej nie jest jakąś licencją czy aberracją, ale rodzajem gramatycznej metafory pomnażającej semantyczny potencjał wypowiedzi. Mechanizm jej działania polega zawsze na zwielokrotnieniu znaczenia zastosowanej formy przez nałożenie na nią funkcji właściwych formie osobowej prymarnej w danej sytuacji komunikacyjnej, ale wypartej i zarazem reprezentowanej przez formę użytą. Zabieg ten pozwala niepomniernie wzbogacić socjalno-towarzystką charakterystykę relacji osobowych, wprowadzając szereg informacji na temat powikłań, niuansów i rozmaitych perspektyw w nastawieniu mówiącego wobec siebie i innych.

Zależnie od tego, w jakiej formie osobowej objawia się mówiący, zmieniają się stosunki między nim jako podmiotem wypowiedzi a pozostałymi jego rolami, przy czym rola podmiotowa (nadawcza), pozbawiona stematyzowanej otwartości w przypadku braku w tekście formy *ja*, konkretyzować się może poprzez sposoby wcielenia w odbiorcę (*ty* jako *ja*), bohatera (*on* jako *ja*) lub podmiot zbiorowy (*my* jako *ja*). Z kolei, zależnie od tego, w jakiej formie zwraca się mówiący do jednostkowego odbiorcy — zachowując prymarną formę *ty*, czy też zastępując ją przez *wy* (*wy* jako *ty*), *my* (*my* jako *ty*) lub *on* (*on* jako *ty*) — zmienia się charakter łączącej ich więzi, wzrasta dystans albo stopień zbliżenia, ustala się stosunek wyższości albo niższości, objawia się kontakt zindywidualizowany, bądź też ograniczony do pewnych skonwencjonalizowanych sytuacji społecznych. Wielką rolę odgrywa przy tym sposób realizowania się dialogu. A więc, czy wówczas, gdy

Gramatyczna  
metafora

mówiący i słuchacz zamieniają się rolami, mają oni jednakowe uprawnienia, czy mogą używać wobec siebie tych samych form zwrotu, czy też łączy ich stosunek niesymetryczny, narzucający zróżnicowanie tych form <sup>6</sup>.

Oporne *ja*

7. Spośród wszystkich form osobowych jedynie forma *ja* nie podlega transpozycyjnym przemianom, chyba że zaliczyć do takich jej użycia quasi-cudzy-słowowe, kiedy to mówiący wypowiada pewne zdania jakby podszywając się pod rozmówcę, sugerując w ten sposób, że to właśnie rozmówca mógłby lub powinien tak powiedzieć. Występujące w tych zdaniach *ja* ma więc status przytoczenia i odnosi się nie do mówiącego, ale do jego partnera. Oto kilka przykładów:

— Lekarz do pacjentki: No jak, już mnie nie boli, prawda? A tak się bałam szpitala.

— Przesłuchujący do złapanego na kradzieży: No i co? Zobaczyłem elegancką torbę, to musiałem ją sprawdzić? Myślałem, że się obłowię, a tu klops.

— Matka do synka: Już dobrze... już będę grzeczny, już będę przychodził, jak mamusia zawoła, nie będę się mazał...

<sup>6</sup> Dwubiegunowy model relacji dialogowych, rozpięty między „przewagą” (*power*) a „solidarnością” (*solidarity*), wykorzystali w badaniach nad zaimkowymi formami zwrotu do drugiej osoby R. Brown i A. Gilman w pracy *The Pronouns of Power and Solidarity* (w książce zbiorowej *Readings in the Sociology of Language*. Ed. by J. A. Fishman. The Hague 1970, s. 252—275). Dali oni, bardzo ciekawą, socjologiczno-semantyczną wykładnię występujących w dziejach pięciu europejskich języków (angielskiego, francuskiego, włoskiego, hiszpańskiego i niemieckiego) wahań i niesymetryczności w stosowaniu wobec jednostkowego adresata form liczby pojedynczej lub mnogiej zaimka drugiej osoby (*ty* — *wy*). Przewaga stwarza stosunek niewzajemny: silniejszy mówi *ty*, a otrzymuje *wy*, solidarność wyraża się w użyciu form jednakowych *ty* — *ty* lub *wy* — *wy*. Przeszłość jest domeną semantyki przewagi (*the non-reciprocal power semantic*), współczesność, tj. wiek XX — semantyki solidarności (*the reciprocal solidarity semantic*). W obrębie tej ostatniej wytwarzają się wszelako wtór-

Wszystkie te i tym podobne wypowiedzi, znacznie intensyfikujące charakter komunikacji, możliwe są właściwie tylko w obecności rozmówcy, tego, którego *ja* się w nich projektuje. Stąd ich nasycenie zwrotami bezpośrednimi o silnie zaznaczonej modalności, prowokującymi do polemiki lub skłaniającymi do aprobaty.

Można się jednak wahać, czy opisywane komplikacje znaczenia formy *ja* są rezultatem operacji transpozycyjnych, czy też — raczej — powinno się je tłumaczyć suponowaną dwugłosowością wypowiedzi, tzn. nakładaniem się i przenikaniem w jej obręb dwóch poziomów nadawczych, podobnie jak dzieje się we wszystkich rodzajach mowy pozornie zależnej.

Jakkolwiek by tę wątpliwość rozstrzygnąć, to w każdym razie w wypowiedziach o jednym poziomie nadawczym forma *ja* zawsze wskazuje na jednostkę mówiącą i nie może być odniesiona ani do wielu osobników — chyba że kryją się poza rzeczownikiem zbiorowym, ani do odbiorcy czy bohatera — chyba że ich role pełni sam mówiący. Forma *ja*, nie tracąc przy tym podmiotowego charakteru, wykazuje największą zdolność absorbcyjną, gdyż w pewnych wypadkach wchłania i reprezentuje zarówno rolę odbiorcy, jak i bohatera, jeśli nie są one wyraźnie powierzone innym postaciom.

Taka ekspansywność *ja* najwyraźniej zaznacza się w monologu wewnętrznym, ale można ją odczuć również w pewnych utworach lirycznych, które nie wyodrębniają ani nie sugerują niezależnej postaci

Ekspansywność  
*ja*

---

ne różnicowania najogólniej mówiąc między *ty* — poufallym a *wy* — oficjalnym. Działają przy tym pewne residua przeszłości, np. prawo do zapoczątkowania wzajemnego *ty* należy do tego, który ze względu na cechę przewagi miałby większe prawo do mówienia *ty* bez wzajemności, a więc raczej do starszego niż młodszego, bogatego niż biednego, pracodawcy niż pracownika, z dobrego domu niż z plebsu, kobiety niż mężczyzny.

odbiorcy, a za głównego bohatera mają tzw. *ja* liryczne (np. *Polały się tzy...*). Nie są to — oczywiście — wszelkie utwory liryczne o wspomnianej budowie, a tylko takie, dla których dałoby się przyjąć ekspresywną motywację wypowiedzi<sup>7</sup>. Nie mogą to być również wiersze opisowe czy narracyjne, gdyż motywacją dla takich sposobów relacjonowania jest wiedza mówiącego i niewiedza słuchacza, a co za tym idzie — ich zasadnicza nietożsamość.

8. Semantyczna jednofunkcyjność formy *ja* bynajmniej nie ogranicza różnorodności ucieleśnień roli mówiącego, może on bowiem, poza przysługującą mu naturalnie i wyłącznie formą *ja*, przyswajać sobie okazjonalnie niemal wszystkie inne formy osobowe<sup>8</sup>. A więc:

Osobowe  
ucieleśnienia *ja*

— formę *my*, utożsamiając się z jakąś zbiorowością;  
— formę *ty* (a nawet sporadycznie *wy*), przydając sobie rolę odbiorczą;  
— formę *on*, uprzedmiotowiając autoprezentację przez wprowadzenie lub pozorowanie cudzych punktów widzenia.

Jedynie forma *oni* wydaje się stylistycznie niesposobna do zastosowania wobec pojedynczego mówiącego. W pewnych wypadkach może ona natomiast

<sup>7</sup> M. Głowiński nazywa podobne utwory soliloquiami, uważając że są szczególnie charakterystyczne dla modernizmu; por. *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962 oraz *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: *Stylę odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, zwł. s. 70.

<sup>8</sup> Nad zadziwiającą zdolnością podmiotu do przyswajania sobie wszelkich form osobowych zastanawiał się Paul Valéry, tłumacząc ją wewnętrznym zdialogizowaniem procesów myślenia, rozumianych przez niego jako procesy komunikowania z sobą samym. Jednostka staje się wówczas równocześnie jakby każdym z trzech uczestników aktu mowy: „Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de *Lui*”. *Cahiers I*. Ed. par J. Robinson. Paris 1973, s. 440.

służyć autoprezentacji zbiorowego podmiotu, przybierając postać *oni* jako *my*. Na przykład, w zdaniu *Oto twoi synowie przyszedli cię prosić* — jeśli zdanie to wypowiedziane by było przez owych synów.

Podobne, choć w mniejszym zakresie, operacje transpozycyjne może przeprowadzać mówiący, stosując do jednostkowego odbiorcy formę inną niż *ty*, a do odbiorcy mnogiego formę inną niż *wy*. Operacje te dotyczyć mogą zarówno wskaźnika liczebności (*wy* jako *ty*), jak wskaźnika roli (*on* jako *ty*, *oni* jako *wy*, *my* jako *wy*) oraz wskaźników roli i liczebności jednocześnie (*my* jako *ty*, *oni* jako *ty*).

W stosunku do przedmiotu (bohatera) transpozycyjne używanie form osobowych, czyli stosowanie form innych niż *on* (*oni*), jest generalnie utrudnione. Przejście bowiem od *on* (*oni*) do *ja* (*my*) lub *ty* (*wy*) jest zwykłym sygnałem podjęcia przez bohatera roli mówiącego lub słuchacza, a zatem sygnałem zmian w personalnej obsadzie ról komunikacyjnych. Wyklucza to semantyczny efekt transpozycji, która przecież nie wskazuje na powstanie nowego układu komunikacyjnego, tylko modyfikuje sposoby jego realizacji.

Niemniej zdarza się, zwłaszcza w tekstach literackich, że forma *ty* (*wy*) bywa ostentacyjnie odnoszona do obiektów nie mogących być faktycznymi adresatami wypowiedzi — do postaci fantastycznych, i zmarłych, do zjawisk natury, pojęć i rzeczy, którym np. retoryczne apostrofy przydają rolę odbiorczą, bynajmniej nie tuszując pretekstowego charakteru tego zabiegu. Pozostawiam więc jako kwestię do rozstrzygnięcia, czy formę drugiej osoby można uważać za transpozycyjny odpowiednik osoby trzeciej w okolicznościach komunikowania się bezapelacyjnie niezwrotnego, takiego, które z góry wyklucza możliwość dialogowej zamiany ról między *ja* i *ty*, będącej przecież konstytutywnym współczynnikiem każdej relacji nadawczo-odbiorczej. Można bowiem przyjąć, że zwroty apostroficzne mimo

Wielość *ty*

Trudności z *on*

gramatycznych wskaźników pozorują tylko tę relację, a w rzeczywistości angażują zupełnie innego odbiorcę, pobudzając jego wyobraźnię i uwagę jako wyraziste sposoby uwydatniania słownej aktywności nadawcy. Hipotezę „drugiego odbiorcy” wzmacnia fakt, że apostrofy szczególnie często pojawiają się w tekstach niewątpliwie nastawionych na skuteczność perswazyjną, z pewnością zwróconą ku komuś innemu niż obiekty retorycznych przywołań.

Dydaktyczne  
*my*

9. Rozważania nad apostrofą uprzytomniają, jak trudno ściśle wytyczyć granice procesów transpozycyjnych i bezwzględnie określić semantyczną wartość użytych w tekście form osobowych. Ilustracją podobnej chwiejności znaczeniowej może być również interpretacja dydaktycznego wariantu formy *my*. Przynależy on do rodziny chwytów perswazyjnych: mówiący gani, naucza, wskazuje drogi postępowania, jest więc kimś innym niż ci, do których się zwraca, ale swoją wiedzę i wyższość maskuje właśnie przy pomocy formy *my*. Liczy bowiem, że łatwiej znajdzie przychylny posłuch, jeśli przedstawi się jako członek wspólnoty nieoświeconych grzeszników, niż jeśli się z niej wyłączy i ponad nią wyniesie, przeciwstawiając swoje nauczycielskie *ja* pouczanemu *ty* (*wy*). W takiej sytuacji przynależność *ja* do *my* jest tylko retorycznym gestem komunikacyjnym, który zresztą nie zawsze bywa konsekwentnie utrzymywany w toku dłuższej wypowiedzi. Jak świadczą bowiem liczne przykłady utworów perswazyjnych, np. oświeceniowych, *my* dydaktyczne łatwo i niemal niepostrzeżenie przechodzi w dydaktyczne *ty* (*wy*), którego jest bliskim ekwiwalentem. Ale czy łączy je stosunek transpozycji?

### III

Spośród różnych wymienionych wyżej przypadków transpozycji najważniejszymi, bo najszerzej stosowanymi i sfunkcjonalizowanymi,

wydają się trzy następujące: 1) *on* jako *ja*, 2) *on* jako *ty*, 3) *ty* jako *ja*. Zamierzam zatem nieco dokładniej przyrzeć się ich semantycznemu funkcjonowaniu, zwłaszcza w wypowiedziach literackich. Rozpaczynam od transpozycyjnych użyć formy trzeciej osoby, która okazuje się najspodobniejsza do reprezentowania różnych ról komunikacyjnych, bo zdolna do ekwiwalentyzowania zarówno roli nadawcy, jak i odbiorcy. Z racji semantycznej plastyczności znajduje się na przeciwnym biegunie wobec formy *ja*, podczas gdy forma *ty* plasuje się gdzieś pośredku tej skali. Taki porządek uszeregowania form *on* — *ty* — *ja* ze względu na ich podatność transpozycyjną wynika, jak przypuszczam, z różnicy stopnia komunikacyjnej aktywności poszczególnych ról osobowych — im większa aktywność, tym mniej możliwe stłumienie danej roli i semantyczne przekwalifikowanie przypisanej jej formy<sup>9</sup>.

Najważniejsze  
transpozycje

1. *On jako ty*. Odnośnienie form trzeciej osoby do odbiorcy występuje przede wszystkim w skonwencjonalizowanych zwrotach towarzyskich, wyróżniając i nacechowując pewne układy socjalne, pokoleniowe, służbowe czy rodzinne. Zdania typu: *Niech się ciocia nie martwi*; *Czy Marysia nie słyszała pukania?*; *Może tatuś usiądzie* — w porównaniu z analogicznymi zdaniami w drugiej osobie: *Nie martw się, ciociu!*; *Czyś nie słyszała pukania, Marysiu?*; *Może usiądziesz, tatusiu* — okazują się przede wszystkim pozbawione bezpośredniości odniesienia wyróżniającej relację *ja* — *ty*. Zastąpienie jej relacją *ja* — *on* może sprawiać wrażenie uszanowania dla rozmówcy i skromności mówiącego, który nie

<sup>9</sup> Podobne zhierarchizowanie form osobowych ze względu na ich zdolność do zastępowania jednej przez drugą zauważa Z. Topolińska, wiążąc je — jak rozumiem — z różnicami w stopniu nacechowania każdej z tych form. *Kategoria osoby w języku polskim*. „Język Polski” Vol. XLVII 1967 nr 2, s. 88—95.

Uszanowanie  
i lekceważenie

czuje się dość śmiałym lub godnym, aby zwracać się do kogoś wprost i po partnersku; może też — wręcz przeciwnie — być objawem wyższości *ja* i okazywanego rozmówcy lekceważenia przez niedopuszczenie go do własnego poziomu i bezpośrednich kontaktów.

Sygnałem transpozycyjnego wystąpienia *on* jako *ty* bywa przede wszystkim modalna postać zdania, silnie uwydatniająca punkt widzenia nadawcy na obecność i zachowanie odbiorcy, taka jak polecenie, pytanie, propozycja, wymówka, prośba itp. Forma modalna i sprzężona z nią intonacja funkcjonalizują *on* w roli *ty*, ale nie likwidują jego przedmiotowego nacechowania, toteż zwroty trzecioosobowe w roli drugoosobowych nie są bynajmniej tożsame semantycznie ani stylistycznie z bezpośrednimi zwrotami w osobie drugiej.

Obyczaje  
konwersacyjne

Socjalne sfunkcjonalizowanie transpozycyjnych użyć *on* jako *ty* zapewnia im stabilizację znaczeniową i utrudnia poddawanie ich swobodnej i okazjonalnej grze językowej<sup>10</sup>. Toteż, jak się wydaje, ich literackie zastosowania nie wychodzą raczej poza ramy przyjętej funkcjonalizacji. Tak więc zwroty trzecioosobowe w wierszach Słowackiego adresowanych do pańienek Zofii i Ludwiki Bobrówien, takie jak inicjalne: *Niechaj mię Zośka o wiersze nie prosi* czy *Gdy na ojczyznę spojrzą oczy Lolki* — są raczej odbiciem towarzyskich obyczajów konwersa-

<sup>10</sup> Szczególną pod tym względem pozycję w języku polskim zajmuje całkowicie skonwencjonalizowana, powszechna i neutralna, forma zwrotu *pan*. Interesujące byłoby prześledzenie pewnych prób przekształcenia, zróżnicowania lub wyminięcia tej formy w rozmaitych sytuacjach. Np. poprzez łączenie jej z drugoosobowymi, pojedynczymi lub mnogimi, formami czasownika, por. *Niech się pan posunie*; *Posuń się, pan*; *Posuńcie się, panie*. Ostatnie zdanie brzmi staroświecko i uniżenie, ale traci ten charakter, jeśli *pana* stosownie dookreślić, np. *posuńcie się, panie kolego* (*panie starszy, panie kierowco* itp.).



cyjnych XIX w. niż, jakby to dzisiaj mogło się zdawać, poetyckim wyszukaniem i sztuczną ceremonialnością. Na odwrót, bezpośrednio *ty*, które w owych wierszach również się pojawia, zapewne nie jest całkowicie zwyczajne, ale zabarwione odzieniem swobody usprawiedliwionej właśnie przez poezję.

2. *On* jako *ja*. Prezentacja *ja* pod postacią *on* podlega ryzyku zbyt małej wyrazistości podmiotowego nacechowania *on* i dlatego wymaga dość silnych sygnałów zewnętrznych, sytuacyjnych lub wewnątrztekstowych, które by tę podmiotowość uwydatniały wbrew uprzedmiotowiającej inercji formy *on*. Rozpoznanie mówiącego podmiotu (*ja*) w postaci przedstawionej jako trzecioosobowy bohater (*on*) stosunkowo najprostsze jest przy bezpośrednim kontakcie rozmówców. Mówiący może wskazywać na siebie przy pomocy formy trzeciej osoby w zdaniach typu: *Twój ukochany mąż ma dzisiaj ochotę iść na bal; Alinka jeszcze wcale nie jest zmęczona; Ta nudziara już długo się do was nie odezwie* — pod warunkiem, że zdania te wystąpią w sytuacjach nie pozostawiających wątpliwości, że *ukochany mąż, Alinka* czy *nudziara* są nazwaniami właśnie mówiącego *ja*. Nazwania te są zazwyczaj dobierane ze względu na adresata, wobec którego mówiący się określa. W porównaniu z analogicznymi zdaniami w pierwszej osobie: *Mam dzisiaj ochotę iść na bal; Jeszcze wcale nie jestem zmęczona; Już długo się do was nie odezwę* — zdania trzecioosobowe zawierają więcej informacji o nadawcy i jego personalnym usytuowaniu, stwarzając mu szansę dogodniejszego upozowania się wobec adresata. Pozwalają bowiem mówiącemu wskazać na przyjętą, pożądaną lub narzuconą sobie rolę i zarazem zaznaczyć wobec niej swój dystans. Nazwy nadawcy i niektóre informacje o nim wprowadzane są wówczas jakby cudzysłowowo, a więc nie całkiem na własną odpo-

Podmiotowość  
ukryta w *on*

Pożytki  
płynące z *on*

wiedzialność mówiącego, co umożliwia mu zabarwienie tak uformowanej wypowiedzi odcieniami żartu, pieśczołliwości, prowokacji, pretensji itp. Poza wypowiedziami formułowanymi w obecności rozmówcy personalne identyfikacje nie następują na ogół większych trudności w tych sytuacjach, kiedy nadawca i odbiorca posiadają o sobie wystarczającą wiedzę i są wyraźnie personalnie skonkretyzowani. Tak więc np. w liście matki do syna nie budzą wątpliwości co do ich podmiotowego nacechowania nie tylko zwroty w rodzaju *zauważ doświadczeniu twojej matki*, ale również i takie, które w miejscu *matki* podają inne jej nazwania, jak np. *doświadczona kobieta*, *najbliższa osoba*.

Natomiast w sytuacjach komunikacyjnych, których ośrodkiem jest utwór literacki, rozpoznanie *on* jako *ja* jest znacznie utrudnione wskutek generalnego osłabienia i upośrednienia więzi między *ja* sprawczym a *ja* stematyzowanym w tekście. Nie wchodząc w komplikacje, jakie powstają ze względu na wielość nadawczych poziomów utworu oraz rządzące nimi reguły transmisji, zamierzam ograniczyć się tutaj tylko do tych okoliczności, które dotyczą relacji między autorem a podmiotem utworu i wiążą się z przejściem od *ja* do *on*, wówczas kiedy autor intencjonalnie się z tym *on* utożsamia, traktując je jako ekwiwalent przysługującej mu formy *ja*.

Ponieważ forma *on* nie zawiera w sobie współczynnika podmiotowego, czytelnicze rozpoznanie takiej autorskiej intencji wymaga wyrazistych bodźców identyfikacyjnych. Najprostszym z nich i najłatwiej zauważalnym jest zbieżność nazwisk lub innych danych personalnych między autorem a postacią z tekstu. Zbieżność ta jednak wymaga „dokumentalnej”, a nie wyłącznie immanentnej lektury dzieła, tzn. takiej, która angażuje wiedzę o autorze, a nie pomija jej jako okoliczności zewnętrznych i przypadkowych. Dlatego też nazwiskowa poszlaka identyfikacyjna najłatwiej funkcjonuje w utworach da-

*On jako ja*

jących się odczytywać jako autorskie świadectwo, a nie literacka fikcja. Do takich zaś należą bezsprzecznie osobiste zapiski, dzienniki i pamiętniki. Między innymi na dwóch zaczerpniętych właśnie z dziennikowego gatunku wypowiedzi przykładach wskazać zamierzam semantyczno-stylistyczne motywacje i szanse transpozycyjnych użyć formy *on* jako *ja*. Odwołuję się tu przede wszystkim do analizy wybranych tekstów, a unikam apriorycznych formuł generalizujących, ponieważ transpozycja *on* jako *ja* (w odróżnieniu np. od *on* jako *ty*) nie uległa konwencjonalizacji i jej znaczenia zależą w dużej mierze od okoliczności wypowiedzi, a poza tym nie zawsze są dość wyraźnie skonkretyzowane i dopuszczają rozmaite interpretacje.

Porzucenie w pewnych partiach *Dziennika* Gombrowicza normalnie przyjętej dla tego gatunku wypowiedzi relacji pierwszoosobowej na rzecz relacji w formie osoby trzeciej — traktowane było przez pisarza i odbierane przez czytelników jako uderzająca innowacja i prowokacja literacka. Zastąpienie *ja* przez *on* jako *ja* i wywołane w ten sposób zderzenie perspektywy podmiotowej z przedmiotową umożliwiło pisarzowi dokonanie autoprezentacji jak gdyby od zewnątrz, nie na własną odpowiedzialność, oczami i słowami innych. Uchyliło też pewne ograniczenia moralno-towarzyskiego *decorum* obowiązującego mówienie o sobie, a obejmującego szereg nierzadko wewnętrznie skłóconych zasad, takich jak np. zakaz samochwalstwa i wymóg szczerości. Otworzyło ponadto szansę konfrontacji tych niby-cudzych opinii z komentarzem i wynurzeniami w zwykłej formie pierwszoosobowej. Forma owa dzięki podobnemu zestawieniu odzyskała zatarty w innych okolicznościach walor poznawczy jako ta, która uroszczeniom zobiektywizowanych sądów zewnętrznych przeciwstawia jedyne, niedostępny nikomu poza samym mówiącym, wgląd w jego sytuację. W rezultacie powstał w *Dziennikach* osten-

Przypadek  
Gombrowicza

tacyjnie wyszukany styl wyznania, oparty na grze między prostotą a sztucznością, wstydlivością a eks-hibicjonizmem, otwartością a kamuflażem. Gombrowicz uprawiał go z premedytacją i gruntownym rozeznaniem efektów. Cytuję fragment jego spostrzeżeń na ten temat, wypowiedzianych właśnie w trzeciej osobie, co przemienia autocharakterystykę w zobiektywizowany tekst krytyczny, jakby wypowiedziany przez Gombrowicza komuś, kto miałby wyrazić o nim opinię. Cytując, spełniam zatem zaprogramowaną dla mnie przez pisarza rolę:

„(...) wprowadzenie w *Dziennik* «drugiego głosu» — głosu komentatora i biografa (...) pozwalało mu mówić o sobie «Gombrowicz», jakby cudzymi ustami. Był to w jego pojęciu ważny wynalazek, wzmagający niezmiernie chłodną sztuczność tych zwierzeń, a zarazem pozwalający na większą szczerotę i namiętność. I było to coś nowego, czego nie napotkał w żadnym ze znanych mu dzienników.

Gombrowicz  
wiedział,  
co czyni

(...) jakież to wzbogacenie móc mówić o sobie w pierwszej i trzeciej osobie jednocześnie! Wszak ten, kto mówi o sobie per «ja» musi z konieczności tyle niedopowiedzieć, o tyle sfalszować — a ten, kto by potraktował siebie per «on» i próbował opisać się z zewnątrz, ten operowałby tylko częścią prawdy. Więc to przrzucanie się od «ja» do «Gombrowicz» mogło (stopniowo, w miarę doskonalenia i pogłębiania tej praktyki) doprowadzić do ciekawych rezultatów. I pozwalało chwalić się i demaskować jednocześnie!”<sup>11</sup>.

Psychologiczna wartość operacji zastępowania *ja* przez *on* wyczuwana była przez pisarzy, oczywiście, i przed Gombrowiczem. Jedną z bohaterek *Adama Grywałda*, przedwojennej powieści Tadeusza Brezy, sekret swoich rozterek miłosnych zwierza opowiadając o wymaginowanej postaci. I nie jest to tylko forma kamuflażu, ale także sposób wnikliwszego i bardziej szczerzego przedstawienia własnej sytuacji. Tak właśnie, wbrew pierwszemu wrażeniu, ujmuje i komentuje jej wyznanie narrator, dając w ten sposób wyraz autorskiej świadomości Brezy:

<sup>11</sup> W. Gombrowicz: *Dziennik (1957—1961)*. Paryż 1962, s. 146.

„Przecież wiedziałem doskonale, że to co mi opowiadała, było prawdą. A że ucharakteryzowała własne przeżycia na fabułę powieści, to nie wykręt, a sposób mówienia prawdy. Gdyby chciała mówić o swych przygodach wprost, bez żadnych wybiegów, wówczas dopiero wykoślawiłaby rzeczywistość. A tak niby to opowiadając o papierowej bohaterce, wydobywała z siebie największą ilość bezstronności, najlepszą jakość dokładności. Tę właśnie formę spowiedzi wybrała podświadomie, bo mogła ją najsilniej nasyć treścią swoich uczuć i przeżyć”<sup>12</sup>.

Fabula jako  
maska ja

Forma *on* jako *ja* może również występować w zapisie dziennikowym zupełnie innego rodzaju niż Gombrowiczowski, a więc pozbawionym wyrafinowanych ambicji literackich, i być spontanicznym i prawdopodobnie bezrefleksyjnym wyrazem sytuacji psychicznej mówiącego. Taką właśnie jej postać napotkałam w wydanym niedawno *Wyborze pism* Dżigi Wiertowa, zawierającym również jego zapiski i dzienniki<sup>13</sup>. Forma owa pojawia się tam w wielu miejscach, we fragmentach większych i mniejszych, swobodnie przemieszana z innymi sposobami relacji. Jak zwykle przy użyciu trzeciej osoby autoprezentacja nabiera charakteru przedmiotowego, tu jednak nie przez przywoływanie cudzych sądów, ale przez obiektywizację najbardziej osobistych przeświadczeń autora, który w ten sposób stara się zwiększyć ich wagę, i mówi o sobie tak, jak pragnie, by mówili o nim drudzy, a swoją prawdę chce uczynić prawdą dla innych. Trzecia osoba jest u niego świadectwem braku ufności w siebie *ja*, wyrazem osaczenia i próbą samoobrony. Jeden z wielkich nowatorów kina radzieckiego, wymieniany obok Eisensteina, Pudowkina i Dowżenki, reformator filmu dokumentalnego, ideolog i twórca „kinooka”, namiętny entuzjasta rewolucji — borykał się z niesłychanymi trudnościami natury,

Przypadek  
Wiertowa

<sup>12</sup> T. Breza: *Adam Grywałd. Powieść*. Warszawa 1958, s. 208.

<sup>13</sup> D. Wiertow: *Człowiek z kamerą. Wybór pism*. Przekład T. Karpowski. Warszawa 1976.

ogłędnie mówiąc, biurokratycznej, które w pewnych okresach niemal całkowicie tamowały jego twórczość. Pozbawiony swobody działania, spleśniony siecią instytucji, instrukcji i instancji, chodził lub był wzywany na zebrania, narady i komisje, przyjmował uwagi miarodajnych czynników, wysłuchiwał na swój temat pogłosek i półprywatnych opinii, dowiadywał się o wypowiedziach ludzi z branży i ludzi, od których zależały jego byt i praca. A oni mówili: Wiertow to, Wiertow tamto, Wiertow nie powinien, niech Wiertow poczeka, może Wiertow uzgodni. Im wszystkim więc odpowiadał, wyjaśniał i tłumaczył na kartach swoich zapisków, a swoje zbyt słabe i niepewne *ja* zamieniał na silniejsze, zobiektywizowane *on* — Wiertow. I taka jest psychologiczno-socjalna geneza tej formy w jego dzienniku. Oto próbki:

„Jakiś wielki fałsz krył się w sposobie wykorzystania reżysera Wiertowa w ostatnim czasie, kiedy to postawiono przed nim ultimatum: albo praca Syzyfa, albo oskarżenie o bezczynność.

Wszyscy o tym wiedzieli, współczuli, niektórzy protestowali, ale koniec końców — rozkładali ręce.

— Jesteście twórcą wyjątkowym. Jakieś wyjście znajdziecie. (...)

I Wiertow przełamywał się i rozpoczynał pracę, przedkładając najcięższy wysiłek nad oskarżenie o bezczynność. (...) Jedno tylko było niepojęte. Dlaczego właśnie Wiertowa odsuwa się od obiecujących tematów, od obiecującego materiału, od wszystkiego co dla twórcy jest interesujące i pełne ekspresji? (...)” (s. 216—217).

„On — poluje. Poluje na kadry filmowe. Na kadry prawdy. Kinoprawdy.

Nie zamyka się w gabinecie. Opuszcza klatkę pokoju. Maluje z natury. Obserwuje. Eksperymentuje. Zdobywa orientację w nieznaną okolicę. Błyskawicznie podejmuje decyzję. I we właściwym momencie celnie strzela. (...)

Tego wszystkiego jednak nie ma...

On bowiem już od kilku lat nie poluje, nie bada, nie strzela...

Kiedy bierze na cel i gotów jest pociągnąć za spust, wówczas mówią mu: «Wróć!» Domagają się od niego oficjalnego zezwolenia. I on zabiega o nie — czasami nawet

Bez zezwolenia  
nie upolujesz

dostaje. Wówczas jednak ptak dawno już uleciał, a zwierzyzna umknęła” (s. 177—178).

Tak wyrazista i konsekwentna autoprezentacja mówiącego w trzeciej osobie należy jednak do wypadków krańcowych<sup>14</sup>. Klasyczne gatunki literackie rzadko dają autorowi szansę pisania o sobie per *on*, a czytelnikowi możliwość rozpoznania takiej transpozycji.

Warto tu może uprzytomnić, jak wyglądają realizacje pośrednie. Przykładem może być *Całe życie Sabiny*, powieść Heleny Boguszeńskiej, gdzie bohaterka porządkując przed śmiercią obraz swojego życia, mówi o sobie najczęściej *ona*, co przede wszystkim wywołuje efekt dystansu między nią — umierającą i wspominającą a nią — tamtą dawną. Przypadek powieści Boguszeńskiej jest dość skomplikowany, a nawet zamącony. Monolog wewnętrzny bohaterki coraz to rozplywa się w narracji autorskiej prowadzonej z pozycji bohaterki i wówczas forma *ona* przestaje występować jako ekwiwalent *ja* i traci to semantyczne napięcie, jakie wiąże się z jej użyciem transpozycyjnym. Oto charakterystyczny fragment, w którym *ona* — Sabina z narracji autorskiej przechodzi do mowy pozornie zależnej i monologu wewnętrznego w trzeciej osobie:

„Jak przez odwróconą lornetkę patrzy Sabina w najdalszą głęb swego dzieciństwa, na siebie samą, na małą Sabinę, chudą, czarną i nerwową, to skaczącą jak wróbel, wierzącą się, kręcącą, szalejącą nad byle czym z zachwytu, to znów tonącą w rozpacz — że co? Że ta nowa sukienka «w różowy rzucik» znowu jest jakaś dziwna, nie taka jak u innych dzieci? Przydługa? A tak się cieszyła z tej sukienki! (...)” (s. 19).

„Ach, Sabino, Sabino — uśmiecha się tamta z wysokości swego łóżka — jakaś ty dziwna (...)” (s. 40)<sup>15</sup>.

Przypadek  
Sabiny

<sup>14</sup> Niekiedy nawet łączy się ją ze skłonnościami schizofrenicznymi, ale tego aspektu sprawy w ogóle nie biorę w rachubę.

<sup>15</sup> H. Boguszeńska: *Całe życie Sabiny*. Warszawa 1958.

Mowa pozornie  
zależna  
i monolog  
wewnętrzny

Rozróżnienie między monologiem wewnętrznym w trzeciej osobie a mową pozornie zależną, która z natury odznacza się formą trzecioosobową, jest bardzo istotne, a niedostatecznie uświadamiane. Mowa pozornie zależna dzięki formie trzeciej osoby zgodna jest z porządkiem narracji, z której wyróżnia się sposobem ukształtowania zdań — ich odmiennym nacechowaniem intonacyjnym i modalnym, charakterem ekspresywnym i prezentystycznym, niezwykłą indywidualizacją. Mowa ta powstaje w przypadku, kiedy narrator mówi o bohaterze jego (bohatera) własnymi słowami, przekształcając jednak przy tym bezpośrednio *ja* bohatera w uprzedmiotowione, narracyjne *on*. Forma trzeciej osoby nie jest więc tutaj ekwiwalentem *ja* mówiącego (narratorskiego), a tylko uprzedmiotowieniem *ja* bohatera, postaci, o której się opowiada. Tym samym nie zachodzi tu wypadek transpozycji, która jednoczy różne role tej samej postaci. Natomiast w monologu wewnętrznym możliwe jest *on* użyte transpozycyjnie jako *ja*, gdyż tutaj — inaczej niż w mowie pozornie zależnej — *ja* mówiące i *on* przedstawione są tymi samymi postaciami.

Rozpoznanie transpozycyjnych użyć *on* jako *ja* w obrębie wypowiedzi lirycznych nastęrcza jeszcze więcej kłopotów. Napotykanie tu poszlaki wskazujące na podmiotowe nacechowanie trzeciej osoby z trudem bowiem przeradzają się w pewność personalnej identyczności między *on* i *ja*. Przypisywanie autorowi cech wyobraźni, wrażliwości psychicznej czy zmysłowej albo poglądów lirycznego bohatera może być jedynie hipotetycznym domysłem, wymagającym złożonego dowodu interpretacyjnego. Rzadkimi przykładami niewątpliwej ekwiwalencji między *on* i *ja* są jedynie utwory liryczne wsparte odwołaniami do autobiograficznych konkretów, jak to ma np. miejsce w liryku Norwida *Był taki: co DZIECIĘCIEM zjawił się na świecie...*

Wypowiedź liryczna odznacza się z reguły znacz-



nym zaangażowaniem autora w przedstawiane postaci, często wyraźnym do nich zbliżeniem, stowarzyszonym jednakże z pewną generalną niedefinietywnością personalnych przyporządkowań i nieokreślonością ich czasowo-przestrzennego ucieleśnienia. Poeta może nasycać swą duchowością różne osoby, być i *ja*, i *ty*, i *on*, ale może też się im ostro przeciwstawiać, odzegnując się nawet od tych, które przedstawia jako *ja*. Rozwikłanie osobowych zawężeń, które w pewnych sytuacjach poetyckich odgrywają szczególnie dużą rolę, staje się częstokroć zadaniem interpretacyjnym niezmiernej wagi dla rozumienia twórczości autora, takiego np. jak Norwid, Baczyński, Gajcy czy Rafał Wojaczek. Spotykane w niektórych wierszach lirycznych *on*, uformowane jako jedyna lub główna, ale personalnie nie skonkretyzowana osoba wypowiedzi, wydaje się częstokroć bardzo bliskim ekwiwalentem *ja*. Nie daje się jednak definitywnie z nim utożsamić, i tylko trwa w zawieszeniu między odniesieniem ogólnym a indywidualnym. Stosowany przykład z Grochowiaka:

O, ile od tkliwości i miłości pościł,  
 Aby wszedł pod Jej włosy jak w żywiczny kościół.  
 Pojrzał wpierw po witrażach, w środku twarzy stanął,  
 A tam wyżej — na czole — stał już słońca anioł.  
 O, jakże się przepłoszył, ucieszył, przyczał,  
 Że sam jeden stratuje każdy blask w tym kraju.  
 Nie usypie spod palców niczego prócz zgliszczy,  
 A co zacnie miłować, miłowaniem zniszczy<sup>16</sup>.

Taka niedookreślona semantycznie pozycja *on* koresponduje z ambicjami mowy poetyckiej, aby wypowiadając to, co intymne i indywidualne, wyrażać prawdy ponadjednostkowe. „Czemu w zanadto jednej osobie? Tej a nie innej?”<sup>17</sup> — zdumiewa się

Osobowe  
 zawężenia  
 liryki

Intymne  
 i ponad-  
 indywidualne

<sup>16</sup> S. Grochowiak: *Bitwa*. W: *Nie było lata*. Warszawa 1969, s. 66, w. 1—8.

<sup>17</sup> W. Szymborska: *Zdumienie*. W: *Wszelki wypadek*. Warszawa 1975, s. 28.

przypadkowością swego jednostkowego wcielenia Szymborska — „pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju”<sup>18</sup>, która jako poetka wychodząc poza ograniczenia swojej jednostkowości, może zarówno powiedzieć: „Posłuchaj, jak mi prędko bije twoje serce”<sup>19</sup>, jak też mówiąc *ona* nakreślić wewnętrzny portret kobiety-dla-Niego, który można odczytywać równocześnie jako wizerunek osobisty i jednostkowy oraz ponadindywidualny i zbiorowy:

Musi być do wyboru.

Zmieniać się, żeby tylko nic się nie zmieniło.

To łatwe, niemożliwe, trudne, warte próby.

Oczy ma, jeśli trzeba, raz modre, raz szare,

czarne, wesołe, bez powodu pełne łez.

Śpi z nim jak pierwsza z brzegu, jedyna na świecie.

Urodzi mu czworo dzieci, żadnych dzieci, jedno.

Naiwna, ale najlepiej doradzi.

Słaba, ale udźwignie.

. . . . .

Dokąd tak biegnie, czy nie jest zmęczona

Ależ nie, tylko trochę, bardzo, nic nie szkodzi.

Albo go kocha, albo się uparła.

Na dobre, na niedobre i na litość boską<sup>20</sup>.

Nachylenie *on* ku *ja*, czasem wyraźne, czasem zawieszony w niezdecydowaniu, dokonuje się w poezji często za pośrednictwem zwrotu *człowiek*. Jego potoczne użycia również wahają się od bieguna bezosobowej ogólności do bieguna podmiotowej indywidualizacji; od zdań *człowiek ceni najbardziej to, co utracił*, które można bez szwanku przełożyć na bezosobowe *najbardziej ceni się to, co się utraciło*, do zdań *dziś już człowiek nie pamięta, jaka była wówczas pogoda*, które znaczą prawie tyle, co *dziś już nie pamiętam, jaka była wówczas pogoda*. Gdzieś w obrębie tej skali mieści się wstępna fraza z liryku Norwida:

Człowiek — to  
brzmi dumnie

<sup>18</sup> W. Szymborska: *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy...*, s. 27.

<sup>19</sup> W. Szymborska: *Wszelki wypadek...*, s. 6.

<sup>20</sup> W. Szymborska: *Portret kobiety*. W: *Wielka liczba*. Warszawa 1976, s. 27, w. 1—9, 17—20.

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi  
Garścią fijołków i nic mu nie powie...

w którym nieokreślony *człowiek* ustępuje w wersie  
ostatnim intymnie osobistemu *ja*:

...lecz nie rzeknę nic — bo jest mi smętno<sup>21</sup>.

3. *Ty* jako *ja*. Zwrot do samego siebie w drugiej osobie jest w monologu wewnętrznym, tak jak go hipotetycznie rekonstruuja literackie (przede wszystkim) relacje z mowy nie wypowiedzianej, formą równie naturalną (lub równie sztuczną) jak mówienie do siebie *ja*. Najczęściej wiąże się on ze szczególną odmianą modalności, towarzysząc wezwaniu, napomnieniu, pytaniu, przykazaniu, postanowieniu, rzadziej natomiast pojawia się w zdaniach sprawozdawczych. *Czemu jesteś taka łatwowierna, wszystko można ci wmówić — wyrzucała sobie Zofia* — to wymyślony, byle jaki przykład banalnego zdania mogącego pojawić się w prozie powieściowej. Zdanie w drugiej osobie opatrzone jest tu narracyjnym komentarzem, który nie pozostawia wątpliwości, że Zofia zwraca się w ten sposób do siebie samej. Ze względu na rozstrzygającą rolę komentarza samo zdanie drugoosobowe nie musi się niczym wyróżniać, by zeń prawidłowo odczytać odniesienie *ty* do *ja*.

*Ty* jako *ja*

Natomiast na to, by można było podobnie zinterpretować samodzielne wypowiedzi drugoosobowe, muszą one spełniać warunek przekładalności na formę pierwszoosobową nie tylko bez naruszenia sensu, ale co więcej: sens ich powinien okazać się wówczas pełniejszy i lepiej motywowany. Wymóg wyższości motywacyjnej nie zawsze jednak w praktyce literackiej bywa zachowywany. W okolicznościach kiedy jakieś oczywiste poszlaki personalne wska-

---

<sup>21</sup> C. Norwid: *Jak...* W: *Dzieła zebrane*. T. I: *Wiersze*. Oprac. J. W. Gomułicki. Warszawa 1966, s. 617.

Jedna  
z uświęconych  
form  
wypowiedzi  
lirycznej

zują na użycie *ty* jako *ja*, realistyczna motywacja tej formy wypowiedzi może schodzić na dalszy plan. Tak jest np. z głośną *Przemianą* Butora, obszerną powieścią psychologiczną w drugiej osobie, gdzie szczegółowość relacji przerasta niejednokrotnie potrzeby skierowanej ku sobie mowy wewnętrznej.

O ile transpozycje wprowadzające *ty* jako *ja* w utworach powieściowych wyraźnie wiążą się z nowoczesnymi próbami odnowienia i przekroczenia perspektyw klasycznej narracji, o tyle w utworach lirycznych stanowią z dawną uświęconą formę wypowiedzi, realizowaną na wiele różnych sposobów. Oczywiście, wchodzą tu w grę te same skłonności liryki do niedefinitywnych przyporządkowań, o jakich była mowa przy transpozycjach *on* jako *ja*, jakkolwiek — generalnie rzecz biorąc — forma *ty* jest znacznie sposobniejsza do reprezentowania mówiącego niż forma *on*.

Liryczne *ty* konkretyzuje się znaczeniowo na rozległej i wyraziście spolaryzowanej skali — na jednym jej krańcu znajduje się *ty* najostrzej, bo indywidualnie i bezpośrednio, przeciwstawne *ja*, na drugim zaś *ty* stanowiące pełny ekwiwalent i reprezentację jakiegoś jednostkowego *ja*, któremu przydana została w ten sposób rola adresata wypowiedzi. Pomędzy tymi biegunami mieści się *ty* uogólnione, bliskie formom bezosobowym, dotyczące każdego i wszystkich. Sposób wypełnienia tej skali przez twórczość jednego autora jest ważnym komponentem stylu jego mowy. Znamienne np., że liryki Norwida wypełniają właściwie cały repertuar możliwości mieszczących się na tej skali<sup>22</sup>, a liryki Mickiewicza czy Słowackiego zaledwie niektóre warianty.

<sup>22</sup> Wypada tu przypomnieć, że autorem rekoniesansowej rozprawki *Norwidowska druga osoba* jest M. Głowiński W *O sztuce literackiej. Prace ofiarowane Czesławowi Zgorzelskiemu*. „Roczniki Humanistyczne” (KUL) Vol. XIX 1971 z. 1, s. 127—133.

Bezosobowe i ogólne *ty*, znane doskonale potocznej sentencjonalności (np. *Kłamstwem daleko nie zajdziesz*), stanowi ważne i pierwsze ogniwo przy przechodzeniu do *ty* jako *ja* w mowie poetyckiej. Forma *ty* bowiem, zbliżając się do bieguna pełnej transpozycji, realizuje się w trzech głównych wariantach semantycznych.

a. *Ty* jako reprezentant jakiejś wspólnoty, do której zalicza siebie mówiący; często jest to bliżej nie definiowana, szeroka wspólnota ludzkich doświadczeń, której istnienie mówiący zakłada jako fundament wszelkiego porozumienia. Takie *ty* ogarnia również *ja* mówiącego, nie jest jednak z nim tożsame, bo ponadjednostkowe i niezindywidualizowane. Raz jeszcze posłużę się przykładem z Norwida:

*Ty* czyli  
wspólnota

Och! nie skończona jeszcze Dziejów praca —  
Jak bryły w górę ciągnięcie ramieniem;  
Umknij — a już ci znów na piersi wraca,  
Przysiądź — a głowę zetrze ci brzemieniem...<sup>23</sup>

Im większa ogólnikowość wypowiedzi, brak konkretyzacji czasowej i przestrzennej, wyraźnego osadzenia postaci i wydarzeń — tym *ty* bliższe staje się osobie uniwersalnej. Językowymi tego wskaźnikami są wszelkie formy niedokonane, wielokrotne, tryby warunkowe, przypuszczające, zdania o postaci retorycznych pytań lub sentencji.

b. *Ty* zindywidualizowane i jednostkowe, ale nieokreślone personalnie i dające się traktować jako figura takiego odbiorcy, który byłby lustrzanym odbiciem mówiącego. Ich tożsamość nie jest jednak potwierdzona żadnymi szczegółowymi wskazówkami, a jej domysł wynika stąd jedynie, że słowa zwrócone do anonimowego i nieokreślonego *ty* pozostają jakby w motywacyjnej próżni, natomiast jeśli odczytywać je jako wewnętrzny monolog mówiącego, okazują się naturalnym wyrazem nurtujących

*Ty* jako  
lustrzane  
odbicie *ja*

<sup>23</sup> C. Norwid: *Socjalizm...*, s. 549.

go myśli, rozterek, wspomnień i odczuć. Szczególnie wiele tak ukształtowanych wypowiedzi znaleźć można w poezjach Baczyńskiego. A oto podobny przykład z Gajcego:

Więc trwożysz się daremnie, powracasz nieustannie  
przez głos krzywdzonych rzeczy i przez człowieka krzyk  
do miejsca wiecznej ciszy, co w tobie ma posłanie  
i nigdzie więcej nie ma. Uderza w twardey brzeg  
raniona w piersi woda odbiciem twojej ziemi,  
o której myślisz: promień, nie krew i gład i pot —  
znów słuchasz: skrzypi fala i ciągnie nad ciemnymi  
drzewami długim sznurem gwiazdzisty zwarty lot<sup>24</sup>.

*Ty = ja*

c. *Ty* personalnie tożsame z mówiącym, na co wskazują bądź ujawnione w tekście szczegóły biograficzno-sytuacyjne, bądź też drobiazgowo, sensualistyczna lub introspekcyjna wnikliwość informacji o stanie *ty*, nie uzasadniona w relacji osoby postronnej, która miałaby te informacje posiadać i na dodatek przekazywać je *ty*, a naturalna w monologu wewnętrznym. Ten ostatni przypadek zachodzi właśnie w liryku Czechowicza:

gałąź akacji woń to lichtarzy miodu i uciech  
ach poi jakbyś nad sobą sam się pochylał gnuśnie  
westchniesz jak niebo uśniesz  
i liśćmi zamulisz ciepłe wybrzeże  
ta gałąź skrzydło nieziemskie nagość twą ubierze<sup>25</sup>

Sygnalem personalnej identyczności *ty* z *ja* bywa ponadto sam sposób operowania formami osobowymi w obrębie utworu, a więc używanie zarówno *ty*, jak i *ja* w odniesieniu do jednej postaci. Przykładem takiego postępowania może być wiersz Baczyńskiego *Deszcze*, w którym początkowa forma *ty* przechodzi niepostrzeżenie, bez zmiany sytuacji, w *ja*. Przytaczam bardziej znamienne jego urywki:

<sup>24</sup> T. Gajcy: *Czas*. W: *Utwory wybrane. Wiersze — poematy — proza*. Przygotował L. M. Bartelski. Kraków 1968, s. 75—76, w. 61—68.

<sup>25</sup> J. Czechowicz: *plan akacji*. W: *Wiersze wybrane*. Oprac. S. Polak i J. Śpiewak. Warszawa 1955, s. 240, w. 1—5.

Deszcz jak siwe łodygi, szary szum,  
 a u okien smutek i konanie.  
 Taki deszcz kochasz, taki szelest strun,  
 deszcz — życiu zmiłowanie. (...)  
 A ty u okien jeszcze marzysz,  
 nagrobku smutny. Czasu napis  
 spływa po mrocznej, głuchej twarzy,  
 może to deszczem, może łzami. (...)  
 I stojąc tak w szeleście szklanym,  
 czuję, jak ład odpływa w poszum. (...)  
 I przejdą deszcze, zetną deszcze,  
 jak kosy ciche i bolesne,  
 i cień pokryje, cień omyje.  
 A tak kochając, walcząc, prosząc  
 stanę u źródeł studni ciemnych,  
 w groźnym milczeniu ręce wznosząc;  
 jak pies pod pustym biczem głosu. (...) <sup>26</sup>

Rozmaitość tekstowych ucieleśnień transpozycyjnej formy *ty* jako *ja* decyduje o wielości jej semantycznych odcieni i funkcji stylistycznych. Najogólniej rzecz biorąc, daje ona mówiącemu szansę ujęcia siebie w perspektywie dialogowej, pozwalającej na pewien dystans, np. perswazyjny czy oceniający. Fikcja zwrotu do innej osoby uzasadnia słowne formułowanie tego, co mogłoby być percypowane biernie i myślane bezsłownie. Dzięki użyciu formy *ty* jako *ja* mówiący może zarówno wywołać iluzję pełnej indywidualizacji i bezpośredniości swej mowy, jak też nadać jej walor ponadosobisty. Na tle pierwszoosobowego monologu, np. w dzienniku czy pamiętniku, zdania, w których mówiący zwraca się do siebie per *ty*, uwydatniają momentalność sytuacji ich formułowania tu i teraz, wyróżniając się maksymalną energią stylistyczno-intonacyjną i zaangażowaniem emocjonalnym. Z drugiej strony, na co wskazywały przykłady utworów lirycznych, uniwersalizujące zdolności formy *ty* pozwalają mówiącemu na przedstawienie swoich spraw jako racji

Perspektywa  
 dialogowa

<sup>26</sup> K. K. Baczyński: *Deszcze*. W: *Utwory zebrane*. Oprac. A. Kmita-Piorunowa i K. Wyka. T. II. Kraków 1970, s. 29—30, w. 1—4, 13—16, 25—26, 33—39.

Apelatywna  
moc formy  
drugoosobowej

ogólnych, na wzniesienie się ponad ograniczenia własnej jednostkowości i utwierdzenie swego *ja* we wspólnocie człowieczeństwa. Dzieje się tak dzięki apelatywnej sile formy drugoosobowej, która jeśli nawet ostatecznie konkretyzuje się jako ekwiwalent postaci mówiącej, to i tak pozostaje przy tym zawsze pewnym gestem semantycznym wciągającym do współuczestnictwa każdego odbiorcę wypowiedzi.

#### IV

Nieco  
o preferencjach

Na zakończenie przeglądu transpozycyjnych użyć form osobowych wypada wspomnieć o spokrewnionym z nimi zjawisku preferowania określonej formy w warunkach możliwości wyboru formy innej. Preferencje te nie są uchwytnie na przestrzeni pojedynczych zdań ani nawet wypowiedzi, ale wyraźne stają się dopiero jako opisowy statystycznie usus językowy przyjęty w ramach jakiejś społeczności. Dlatego też poszczególne ich przypadki trudno wyodrębnić i zakwalifikować jako transpozycyjne wymiany, nie można bowiem np. za każdą użytą formą *my* dopatrywać się usuniętego w cień *ja*. W społecznej praktyce mówienia upodobanie do takiej, a nie innej formy zazwyczaj nie bywa uświadamiane, ani też traktowane jako wymiana jednej możliwości na inną. Upodobania takie nie mają motywacji stylistycznych, ale są spontanicznym językowym wyrazem pewnych postaw społecznych i strategii zachowań, świadczą też o przyswojonej hierarchii wartości różnych ról społecznych i o sposobie ujmowania roli własnej<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Podobnie jak szczególnie preferencje pewnych form osobowych, również wyostrome między nimi opozycje rodzic się mogą nie na gruncie wewnątrztekstowych motywacji semantyczno-stylistycznych, ale być odbiciem w świadomości językowej stratyfikacji socjalnych. Jako przykład można



Zależnie od spłotu okoliczności takie same preferencje mogą uzyskiwać różną waloryzację społeczną. Zebrane przeze mnie wyrywkowe przykłady dotyczące wyboru między formą *ja* a formą *my* wskazują nawet na możliwość krańcowych przeciwieństw w ocenie tych form.

Kiedy Tomasz Mann w dramacie *Fiorenza* rekonstruował wizerunek renesansowej osobowości, za jej rys najistotniejszy uznał indywidualność, rozumianą jako potęgę *ja*, które jednostkową siłą swego ducha, talentu, woli, cnoty lub zbrodni góruje nad innymi i spycha w anonimowość zbiorowe i beztwarzowe *my*. Oto pełne pogardy dla *my* słowa przypisane w tym dramacie Savonaroli:

Mocarne *ja*

„Patrzajcie, jako leżą do mocarnego «Ja» ci, co są jedynie «My» — i jak mu służą, jak mu dogadzają posługą niestrudzoną (...)»<sup>28</sup>.

Dokładnie przeciwną ocenę relacji między *ja* i *my* przynosi opinia człowieka uformowanego przez ideologię proletariackiej rewolucji. Tym człowiekiem jest wspomniany już Dziga Wiertow, przekonany o słabości indywidualnej racji *ja*, jeśli nie jest ona równocześnie racją *my*, a więc racją ponadindywidualną i kolektywną:

„Jedni mówią «ja», a myślą «my»; inni mówią «my», a myślą «ja».

Jedni niepewnym głosem mówią o tym, o czym są głęboko przekonani, inni — przeciwnie — z głębokim przekonaniem rozprawiają o tym, w co nie wierzą” (zapis z 8 kwietnia 1934 r.)<sup>29</sup>.

Ale i słabe...

---

wskazać ostry podział na *nas* i *ich*, który w opinii R. Hogarta na temat społeczeństwa angielskiego „stanowi pod pewnym względem element jednej z ważniejszych cech światopoglądu mas pracujących” (*Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*. Przeł. A. Ambros. Warszawa 1976, s. 137, por. zwl. rozdz. III „Oni i my”).

<sup>28</sup> T. Mann: *Fiorenza*. Przeł. A. Rybicki. W: *Opowiadania*. Warszawa 1963, s. 263.

<sup>29</sup> Wiertow: *op. cit.*, s. 140.

Z kolei rozbudowana diagnoza na temat narodowego charakteru, wywiedziona z obserwacji nad społecznym podziałem ról między *ja* i *my*. Postawił ją Gombrowicz, opisując współczesną mu Argentynę:

„Póki Argentyńczyk przemawia w pierwszej osobie liczby pojedynczej, póty jest ludzki, giętki, rzeczywisty... (...)

W tym sęk jednak, że to «ja» funkcjonuje tylko na niższych piętrach tutejszego bytowania. Nie umieją wprowadzić go na wyższe piętro — tj. w kulturę, sztukę, religię, moralność, filozofię — tutaj przechodzą na «my». A przecież «my» jest nadużyciem! Przecież jednostka jest po to, żeby mówiła «ja»! Więc to «my», mgliste, abstrakcyjne i arbitralne, odbiera im konkretność, czyli krwistość, rujnuje bezpośredniość, nieomal ścina z nóg i umieszcza w mgławicy” (s. 149).

„Jednakże żaden z Argentyńczyków nie zapyta: dlaczego *ja* nie jestem twórczy? Ich pytanie: dlaczego *my* nie możemy tworzyć? W tym «my» wszystko się rozplywa” (s. 151).

„im ta niedojrzałość właśnie narzuca słówko «my». Są w fazie stadowej, ta faza jest fazą południowej Ameryki i nie są w stanie z niej wybrnąć. «Ja» jest dla nich za samodzielne, za swobodne. Oni są «my». Są Ameryką. A będąc Ameryką, jakże mogą ją ruszyć z miejsca? Ugrzęźli wraz z nią w historii. Amen.

Wiele z tego nadawałoby się do Polski i Polaków” (s. 229)<sup>30</sup>.

A oto odnoszący się właśnie „do Polski i Polaków” dokument na temat dzisiejszych zachowań i preferencji językowych. Są to słowa Czesława P., bohatera współczesnego reportażu prasowego:

„W naszych czasach poczucie odpowiedzialności rozmieniło się na drobne. Jednostka stała się cząsteczką maleńką, słabą wobec zbiorowości, rzeszy, tłumu. Zbiorowość się liczy a jednostka — wcale. Czy jednostce może się wydawać, choć przez chwilę, że zmieni bieg wydarzeń, wywoła wojnę lub jej zapobiegnie, powstrzyma zatrucie rzek i powietrza, podniesie ogólną wydajność pracy, zahamuje marnotrawienie środków społecznych? Zamiast «ja» mówi się coraz częściej «my», zamiast mówić winien ten lub tamten mówimy wykrętnie — «oni» ...”<sup>31</sup>.

Przykra to  
sprawa  
ugrzęznąć  
w *my*

Rozmywanie  
się odpowie-  
dzialności

<sup>30</sup> Gombrowicz: *op. cit.*

<sup>31</sup> R. Wójcik: *Twardziel*. „Literatura” 1976 nr 37.

## V

Na zakończenie chciałabym jeszcze zwrócić uwagę, że na opisywane modyfikacje użycia form osobowych wypada patrzeć nie tylko jako na atrakcyjny (także literacko) chwyt semantyczny, nie tylko jako na odbicie socjalnych układów i stratyfikacji, ale również jako na daną dzięki językowi sposobność do projektowania, formowania i sankcjonowania społecznych sytuacji komunikacyjnych. Rzeczywistość komunikacyjna jest bowiem stwarzana nie tylko przez obiektywne warunki i układy socjalne, ale i poprzez sposoby ich językowego ujmowania, organizowania i przedstawiania. Zwracając się do kogoś albo per *ty*, albo per *wy*, albo per *on*, nie zmieniam za każdym razem jego realnej wobec mnie pozycji (wynikającej np. ze starszeństwa, obcości socjalnej, nadrzędności służbowej, zażyłości towarzyskiej), ale narzucam tej pozycji odmienną formę i wartość. Dlatego też sposoby zwracania się mogą być kamieniem obrazu, znakiem uniżenia lub wyższości, dystansu lub poufałości, zażyłości lub obcości — podlegając przy tym naciskowi wielu regulatorów: towarzyskiej etykiety, dyplomatycznego protokołu, obyczajów środowiskowych, pokoleniowych, rodzinnych i zawodowych, oraz przywilejów i barier klasowych<sup>32</sup>. Stąd też bierze się ich dość rygorystyczna konwencjonalność, z którą walka znajdowała się wśród haseł niejednej socjalnej rewolty.

Pomijając czasy pozostające w naszej żywej pamięci, przypomnę na koniec dwa bardziej zamierzchłe działania reformatorskie i programotwórcze wobec

Wartość  
społeczna  
sposobów  
zwracania się

<sup>32</sup> Socjalnemu uwarunkowaniu i zróżnicowaniu form zwrotu w języku rosyjskim poświęcił rozprawę P. Friedrich: *Structural Implications of Russian Pronominal Usage*. W książce zbiorowej *Sociolinguistics. Proceedings of UCLA Sociolinguistics Conference 1964*. Ed. by W. Bright. The Hague 1966.

językowych form zwrotu, będące bezpośrednim wyrazem ideologii społecznej.

Otóż ważnym komponentem powstałej w połowie XVII w. w Anglii doktryny kwakerskiej było rygorystyczne przestrzeganie użycia zaimków osobowych liczby pojedynczej (*Thou, Thee*) wobec jednostek, a zaimka liczby mnogiej (*You*) wyłącznie wobec zbiorowości — wbrew obowiązującemu obyczajowi socjalno-językowemu. Założyciel sekty George Fox tak motywował swoją postawę:

Kwakerska  
równość

„Co więcej, kiedy Pan posłał mnie na świat, to zakazał mi zdejmowania kapelusza przed kimkolwiek, wysokim czy niskim; i zobowiązany zostałem do mówienia *Thee* i *Thou* wszystkim mężczyznom i kobietom bez względu na to czy są bogaci, czy biedni, wielcy czy mali”<sup>33</sup>.

Również Wielka Rewolucja Francuska obłożyła anatemą — jako feudalny relikw — formę *vous* w stosunku do jednostki, nakazując powszechne użycie formy *tu* lub zwrotu *citoyen*. Oto fragment parlamentarnej filipiki wygłoszonej 31 października 1793 r. na forum Konwentu przez niejakiego Malbeca:

Respekt  
oddala  
braterstwo

„Obywatele reprezentanci, zasady naszego języka powinny być nam równie drogie jak prawa naszej Republiki. Rozróżniamy trzy osoby liczby pojedynczej i trzy mnogiej, a wbrew tej regule duch fanatyzmu, pychy i feudalizmu sprawił, że przyjęliśmy zwyczaj posługiwania się drugą osobą liczby mnogiej, chociaż mówimy do jednostki. Wiele jeszcze zła wynika z tego nadużycia; stawia ono barierę dla umysłowości sankiulotów; sprzyja pochlebstwu i bucie zepsutych; pod pozorem respektu oddala zasady cnoty braterstwa”.

12 listopada 1793 r. tykanie zostało nakazane przez Dyrektoriat Departamentu Paryża, ale już w roku następnym Jean-François La Harpe występował przeciw tym nowościom:

„Mówienie per *ty* jest rzeczą właściwą dla krajów despotycznych, takich jak Rosja. Rozróżnienie między *vous*

<sup>33</sup> Cytuję i tłumaczę za: Brown i Gilman: *op. cit.*, s. 264.

a między *toi* jest źródłem niewyczerpanego bogactwa, które można nazwać narodową idiomatycznością. Poczucie respektu jest naturalne w stosunku do pewnych istot, nie należy więc marzyć o obaleniu jego znaku. Szerzenie grubijaństwa w mowie jest wyrachowaniem bandytów”<sup>34</sup>.

Albo respekt,  
albo grubijań-  
stwo

Tykanie rychło przestało obowiązywać — najpierw w Konwencji, nieco potem w Komitecie Ocalenia Publicznego.

---

<sup>34</sup> Zarówno przemówienie Malbeca, jak i opinię La Harpe’a tłumaczę wg dzieła: F. Brunot: *Histoire de la langue française des origines a 1900*. T. IX cz. II. Paris 1937, s. 691 i 694.