

ZOFIA MITOSEK

Warszawa

MOTYWACJA ZNAKU POETYCKIEGO A POETYKA IMPLIKOWANA (NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI NORWIDA)

1. Przekonanie o imitacji świata przez język jest starą utopią kulturową, której świadectwo znaleźć można już w księdze *Genesis*. Mit ten opisany przez Platona w *Kratylosie* przewija się w pismach św. Augustyna, w dziełach Leibniza, w myśli romantycznej. W świetle nowoczesnych badań lingwistycznych jest on łatwy do podważenia; ostatecznie rozprawił się z nim F. de Saussure. W rezultacie odkryć socjo- i psycholingwistyki skłonni jesteśmy twierdzić, że to raczej obraz świata jest kształtowany przez język, aniżeli język miałby być tego świata odbiciem.

Mimo tych niewątpliwych ustaleń teza o odpowiedzialności dźwięku i rzeczy powraca w dwudziestowiecznej refleksji humanistycznej, a zwolennikami jej są nie tylko wielcy poeci, tacy jak Ponge czy Claudel, ale także myśliciele tej klasy co Sartre i Leiris, jak również — paradoksalnie — znani językoznawcy: Jespersen, Jakobson, Fonagy... Twierdzenia o adekwatności mowy i świata są rozmaicie formułowane i opierają się na odmiennych założeniach filozoficznych. Wszelako wszyscy ci, którzy je głoszą, zgadzają się w jednym punkcie: chodzi o uprzywilejowane miejsce poezji w artykułowaniu tej relacji. Oto jedna z prób ujęcia problemu:

Poezja [...] jest dziedziną, gdzie wewnętrzny związek między dźwiękiem i znaczeniem przechodzi ze stanu ukrytego w stan jawny i przewija się najbardziej wyczuwalnie i intensywnie [8].

Kiedy mowa o związku między dźwiękiem i znaczeniem, zmienia się temat zainteresowań. Nie chodzi już o naśladowanie świata przez język, ale o motywację znaku językowego. Język traktowany jest jako system, a nie jako zbiór nazw. W poezji składniki znaku: element znaczący i element znaczony mogą być połączone więzią naturalną, albo — jak postaramy się to wykazać — „naturalizowaną”.

Dopiero teraz możemy bliżej wyjaśnić temat referatu: po pierwsze, jak rozumiemy określenie „znak poetycki”, po drugie — co dokładnie oznacza motywacja znaku, po trzecie — jaką pozycję artystyczną i filozoficzną implikują zabiegi motywacyjne.

Znak poetycki nie równa się znakowi językowemu. Jest on zbudowany z jednostek języka, ale z punktu widzenia systemu stanowi element mowy: jest wierszem, zatem tekstem, wypowiedzią, komunikatem. Jako taki dysponuje pewnym całościowym znaczeniem, kształtuje swój świat, odsyła do jakiejś emocji, opowiada o pewnym zdarzeniu. Ma swoistą denotację, nietożsamą z denotacjami składających się nań wyrażań, kształtuje też określoną semantykę, która najczęściej ma niewiele wspólnego z potocznym oznaczaniem. Tekst poetycki traktujemy jako pewien znak globalny. Nie rozstrzygamy tutaj, czy znak ów jest elementem innego niż język naturalny systemu. Wbrew tradycji badawczej [18] nie chodzi nam o system języka poetyckiego jako zespół konwencji i norm, ale o praktykę twórczą, pracującą w języku naturalnym. Chodzi o wypowiedź, która jest wykorzystaniem, ale i przekształceniem możliwości tego języka.

Teraz problem motywacji. W przeciwieństwie do jednostek języka, w których związek między znaczącym a znaczonym jest arbitralny, a rozumienie wypowiedzi wymaga znajomości kodu, znak poetycki stara się wrodzoną znakowi językowemu konwencjonalność pokonać: celem zabiegów poetyckich miałyby być wrażenie, że istnieje jakieś podobieństwo między tym, co znaczy i tym, co jest znaczone, że sens poetycki emanuje z nagromadzonych słów w sposób tak naturalny, jak zapach emanuje z kwiatów i że rozumienie dokonuje się na mocy bezpośredniej, sensorycznej percepcji.

Chodzi o wrażenie, a nie o fakt. Znak poetycki nie ma nic z prostoty kwiatu. Wiersz to wytwór skomplikowanych operacji artystycznych, w wyniku których powstaje pewna całość zmysłowo-intelektualna zbliżająca mowę do muzyki i do malarstwa, zatem do sztuk, których rozumienie dokonuje się — pozornie zresztą — poza konwencjami.

Motywacja w utworze poetyckim obejmuje różne wyniary znaczącego. Najczęściej mówi się o związku między dźwiękiem a znaczeniem. Ale wiersz jest tekstem, jego plan wyrażenia zakłada realizację fonetyczną, sam jednak jest literą, zapisem, formą graficzną. Bywają poeci, którzy więc motywacyjną sytuują na poziomie owej formy, twórcy, dla których znaczenie jest konsekwencją typografii. Zapis byłby obrazem tego, co poza poezją, a jego postać funkcjonowałaby jako ikon.

Te dwa odmienne wypadki motywacji wynikają z różnych typów praktyki twórczej. Pierwszą określimy jako muzykalizację poezji, drugą — jako jej ikonizację.

1.1. Znamy wszyscy wiersz Norwida *Moja piosnka* (I)

Źle, źle zawsze i wszędzie,
Ta nie czarna się przedzie,
Ona za mną, przede mną i przy mnie [...]

Monotonny rytm anapestu zdaje się potwierdzać beznadziejność sytuacji: nie ma możliwości wyrwania się losowi, którego kołowrotek przedzie tylko czarną nieć, tak jak nie ma możliwości wyrwania się z regularnego toku dźwiękowego, który nawet w najbardziej buntowniczych momentach wypowiedzi powtarza

swoje: tra ta tá ta ta tá ta... Pełna zgodność rytmu i metru, brak ekspresji momentalnej sprawia, że forma wiersza sama w sobie jest jego tematem, a zastosowana metafora dźwiękowa stanowi chwyt pokonania rozziwmu między tym, co brzmi i tym, o czym się mówi. *Moja piosnka* jest znakiem tak silnie umotywowanym, że aż banalnym.

1.2. Młodzieńczemu lirykowi Norwida można przeciwstawić inny dojrzały wiersz, który w tytule również nawiązuje do pieśni. Chodzi o powstały w 1862 roku utwór *Czemu nie w chórze?* Impuls jambiczny znakomicie odpowiada rytmowi kantyczki, o którym mowa w wierszu. Jednakże w trzecim wersie trzeciej strofy następuje załamanie metru. Obserwator, który widział „niewinnią rzeź” i słyszał ich krzyki, nie może śpiewać. Co mówiąc — pieśń mąci — rytm łamie:

Śpiewajcież, o wybrani
Ja znać mógłbym pieśń
Tryumfującej litanii,
Jam widział rzeź.

Arytmia — o jedną sylabę za dużo, o jeden akcent inaczej — nie jest przypadkowa. Forma zyskuje wartości symboliczne: stosunek między tym, co znaczone (kontestacja), a tym, co znaczy (zmacony rytm) jest głęboko umotywowany.

1.3. Walory symboliczne wynikają nie tylko z ukształtowania prozodycznego. Czystym ich przejawem jest eufonia. W wierszu *Italiam, Italiam* wyjątkowa częstota spółgłosek *l* i *ł*, włączonych w tok trocheiczny, sugeruje ruch fal, o którym w utworze mowa. Na poziomie fonologicznym chodzi o instrumentację głoskową, na wyższych poziomach wypowiedzi — morfologicznym, leksykalnym — mamy do czynienia z rymem, paronomazją, kalamburem, sztuką etymologii. Wszystkie te chwytły stanowiły u Norwida ulubione środki wyrazu.

Stosowaniu instrumentacji głoskowej często towarzyszy wiara, że poszczególne głoski posiadają własną, niezależną od funkcji dystynktywnej, semantykę (np. *o* jest ciemne, *t* — twarde). Przekonanie to nosi nazwę symbolizmu dźwiękowego. Z punktu widzenia motywacji, która kształtuje znak poetycki, jest ono nieistotne. Semantyka formy wierszowej wynika nie tyle z obecności poszczególnych dźwięków, co z ich układu; powtarzalności, paralelizmu, występowania w kluczowych słowach przekazu. Poezja — jak pamiętamy — jest taką operacją na języku, która znosi przyrodzony charakter jego jednostek (bez względu, jak je kwalifikujemy: czy jako naturalne, czy jako konwencjonalne) nadając znaczenie układom tych jednostek. Poeta nie niszczy mowy: tak się nią posługuje, że potrafi ona mówić wbrew własnej strukturze. Traktuje słowa jak rzeczy [19], burzy je i składa, konstruuje wypowiedź, której sens wymyka się słownikowym określeniom. Sens ów nadbudowuje się nad jakościami materialnymi i dominuje — jak zapach róży — nad kontekstem. Owa sugestia sensu, dyktowana przez ukształtowanie wypowiedzi to inaczej motywacja znaku poetyckiego.

Układy dźwiękowe mają konsekwencje semantyczne, niosą przekaz naddany nad wypowiedzią i współokreślający jej stosunek do rzeczywistości. Można zatem powiedzieć, że motywacja znaku poetyckiego oparta na instrumentacji

głoskowej i zabiegach prozodyjnych ma charakter obiektywny: to co znaczące sugeruje w sposób zmysłowy pewne jakości znaczonego świata.

2. Zbliżeniu poezji do muzyki można przeciwstawić trzy inne operacje motywacyjne, które najogólniej nazwiemy ikonizacją wypowiedzi. Chodzi o wiersz wolny, o poetycką typografię i o cytowanie cudzej mowy w tekstach lirycznych.

2.1. Norwidowskie próby wiersza wolnego zostały dość dokładnie opisane przez poetykę, dlatego zrezygnujemy ze szczegółowych analiz. Wiersz wolny jest pracą przekroczenia reguł językowych, tym razem na poziomie składni. Utwór staje się obrazem, ikonycznym znakiem przebiegu emocji, która — z jej przyspieszeniami, zahamowaniami, a wręcz zadyszką — decyduje o długości wersów. Związek między formą a znaczeniem zostaje umotywowany, chociaż motywacja ta niekoniecznie musi być obiektywna. Formę motywuje przeżycie mówiącego podmiotu. Ten, kto przedstawia rzeczywistość nie może — z powodu emocjonalnego stosunku do niej — przedstawić jej inaczej. Żeby to zilustrować: nie sposób mówić o śmierci Chopina i o tragedii narodu jambem czy ośmiozłogowcem.

2.2. Nacechowanie subiektywne występuje u Norwida w szczególnej typografii, mianowicie w stosowaniu dużych liter, podkreśleń i kresek — myślników. Przypomnijmy sobie wiersz *Czemu nie w chórze?*, gdzie podkreślone zostały wyrażenia: Bóg, krew i niewinność rzeź. Tu poeta jak gdyby sam chciał poprawić zużyty język, wyróżniając graficznie to, co dla niego ważne. Podkreślenia to praca dla wzroku; z romantycznego „śpiewaka” staje się Norwid poetą pisma, którego twory w skupieniu się czyta. Nowe konotacje, które poeta nadaje wyróżnionym słowom, mogą mieć różne pochodzenie. Często są one bezpośrednią ekspresją autorskiego systemu wartości. Innym razem pochodzą ze słownika kultury europejskiej, której symbole wyrażone w języku poeta podkreśla. Zdarza się jednak, że wyrażenia takie są w sposób demonstracyjny obce i poecie, i ideałom kulturowym. Funkcjonują jako klisze i stereotypy; wyróżniając je w druku autor jak gdyby pokazuje je czytelnikowi i każe mu się zastanowić.

Używanie spacji jest w wypadku Norwida jeszcze inną próbą pokonania schematycznego języka. Stosunek formy i treści znów staje się umotywowany, chociaż motywacja ta może mieć charakter podmiotowy. W budowie wypowiedzi ujawnia się człowiek, który przeżywa, mówi i wartościuje. Wiersz znaczy jako diagram myśli.

2.3. Instrumentacja głoskowa, ekspresja metru, wiersz wolny są to zabiegi gruntownie opracowane przez teorię poezji. Wzmiankując o nich, traktujemy je jako przykłady pracy motywacyjnej. Efektem takiej pracy jest również Norwidowska typografia — chwyt rzadki w poezji i nie znajdujący, jak dotąd, pełnego wyjaśnienia.

Jest jeszcze inne zjawisko nierozpoznane przez teorię poezji, chociaż wszechstronnie przebadane w teorii powieści. Chodzi o cytowanie cudzej mowy. Oto fragment wiersza *Język-ojczysty*:

Gromem bądźmy wpierw niżli grzmotem,
Oto tętnią i rżą konie stepowe;

Górą czyni! ... — a słowa? a myśli? ... potem! ...
 Wróg pokalał już i Ojców mowę --"
 Energumen tak krzyczał do Lirnika [...]

Wiersz naśladuje to, co poza poezją istnieje ukształtowane już w formie językowej jako czyjaś wypowiedź, maksyma, bon mot, styl... Zjawisko takie nosi nazwę mimetyzmu językowego [5]; wydawałoby się, że jest ono właściwością tylko powieści. Tak twierdzi Bachtin, pisząc o powieściowych obrazach języków. Okazuje się jednak, że zabieg przytaczania występuje we wszystkich typach liryki. W liryce bezpośredniej podmiot mówiący cytuje głosy innych z wyraźną intencją dyskwalifikującą. W liryce pośredniej, której dobrym przykładem są wiersze: *Język-ojczysty*, *Posąg i obuwie*, *Nad grobem Julii Capuletti w Weronie* cytowanie oznacza upośrednienie poetyckiego wyznania, ukrycie się za przytaczane głosy, zawieszenie credo i pozostawienie czytelnikowi kilku możliwości interpretacji. Jest to chwyt typowo powieściowy. Jednakże Norwiderskie „upowieściowienie” poezji sięga o wiele głębiej: w pewnych wierszach cudze głosy nie są wyróżnione syntaktycznie, funkcjonują na zasadzie mowy pozornie zależnej. Oto fragment wiersza *Coś*:

Z intencji rodzi się uczynek
 Ty! — będąc czynu — człowiekiem
 Gardzisz intencją? — uwielb pojedynek
 I głos: żeś na równi z wiekiem!

Określenie czynu — człowiekiem wypowiada podmiot liryczny, wypowiada je jednak z intencją negującą. Jest to rodzaj kryptocytatu, aluzji do romantycznego hasła czynu. Naśladując romantyczny slogan poeta dystansuje od przysługującej mu ideologii, ironicznie kwestionuje przytaczaną mowę i styl myślenia. Wiersz *Coś* jest przykładem struktury poetyckiej o dominującej funkcji intertekstualnej [10]; jego tekst znaczy na tle innych tekstów (filozoficznych i politycznych). Nastawienie na inne wypowiedzi pogłębia ambiwalencję wiersza, utrudnia jego odbiór, od czytelnika wymaga subtelnej znajomości przytaczanych tekstów, kwestionowanych stylów i pozycji myślowych, za którymi nie zawsze można odnaleźć intencję poety.

Mimesis w liryce to nie tylko naśladowanie cudzych głosów i szablonów. To również imitacja całych struktur wypowiedzi, np. dialogu, listu, broszury politycznej. To zabiegi stylizacyjne, parodia i pastisz. Wszystkie te chwytły zostały dokładnie opisane w teorii prozy. W poezji mogą występować one niezależnie od struktury metrycznej, jednakże najciekawiej przedstawiają się wtedy, gdy cudzy głos reprezentowany jest przez przysługujące mu środki wyrazu, np. przez typ metaforyki (jak w wierszu *Język-ojczysty*) czy ukształtowanie wersyfikacyjne. Wydaje się, że z tym ostatnim wypadkiem mamy do czynienia w wierszu *Czemu nie w chórze?* Jamb pojawia się tam w funkcji parodystycznej, jest cytatem struktury odsyłającym do bezrefleksyjnego głosu tłumu (wybranych). Prawda może wyrazić się dopiero w momencie załamania metru. Zabieg ten jest często spotykany u Norwida; mimo mistrzowskiego opanowania sylabotonizmu twórca ten

nie lubił poezji „mazurkowej” i wielorako przewartościowywał struktury pieśniowe.

3. Owo zdystansowane podejście do struktur stylistycznych i rytmicznych rzuca nowe światło na zagadnienia motywacji poetyckiej. Zabieg cytowania w liryce przeciwstawia się innym wcześniej wyróżnionym operacjom motywacyjnym. Przedmiotem chwytów artystycznych, takich jak instrumentacja głoskowa, ukształtowanie rytmiczne i wiersz wolny był system językowy, „atakowany” na różnych poziomach: fonologicznym, morfologicznym, składniowym. Poeta wyczarowywał wrażenie naturalności pracując na arbitralnych jednostkach tego systemu. W wypadku cytowania sytuacja zmienia się: nikt już z językiem nie walczy, poeta dobrowolnie zgadza się na konwencje, którymi z mniejszą lub większą wygodą posługują się wszyscy. Nie zgadza się natomiast na to, co można by określić jako mowę wszystkich, a co stanowi zlepek komunałów, zdroworozsądkowej mądrości, pośpiesznych uogólnień, których przykładem w wierszu *Nerwy* są werdykty „umalowanych papug”. Nie żywy świat jest przedmiotem wypowiedzi, ale świat już zinterpretowany przez mowę. Wiersz — jego fragment — przytoczenie staje się znakowym modelem innego znakowego modelu [12]. Naśladując formuły mowy poeta nadaje im charakter cudzysłowowy, znosi granicę między tym, co przedstawia i co jest przedstawiane, z elementów, które kiedyś stanowiły środki wyrazu (style, maniery, konwencje rytmiczne) czyni jego przedmiot, semantyzuje je, pokazując jakie pozycje myślowe się za nimi kryją. Język można było za pomocą skomplikowanych zabiegów artystycznych jakoś „znaturalizować”. Nie można jednak „znaturalizować” mowy, która jawi się pocie jako zbiór skamienielin, klisz i stereotypów. Krytyka tak rozumianej mowy dokonuje się poprzez cudzysłowowe wyobcowanie jej produktów z rodzimego kontekstu, poprzez włączenie w nowy kontekst, kompromitujący ją.

Paradoks Norwida polega na tym, że w pole tej krytyki wchodzi nie tylko maniery stylistyczne, ale także środki poetyckie, które zdążyły się zbanalizować, w tym również chwyt artystyczny oparte na motywacji. Obiektem parodii stają się struktury sylabotoniczne, „pieśni kalinowe”, które Norwid wiąże z bezrefleksyjnym nastawieniem epigonów romantyzmu. Naśladując te struktury poeta dystansuje się od nich, dekonstruuje niejako to, co kiedy sam — niezwykle udatnie (np. w *Mojej piosnce*) konstruował.

Wracając do problemu motywacji: w wypadku przytaczania cudzej mowy oraz cytatów struktur stosunek znaczącego i znaczonego obiektywizuje się, staje się relacją naśladowania. Poezja imituje świat, ale świat ten już dawno przestał być dziewiczy: rzeczywistość jawi się ubrana w mowę. Dlatego poezja mowę imituje. Ten, który wypowiada się w wierszu, czyni to pośrednio, z całą świadomością, że tylko dystans, ironia i cytat może go uratować przed popadnięciem w automatyzm powszechnego „gadania”.

4. Tezę taką należałoby głosić z pewną ostrożnością. Zdaje się ona pozbawiać poezję walorów ekspresyjnych, uznając wiersz za mowę pośrednią, wtórną, naśladowającą wypowiedzi i środki wyrazu istniejące niezależnie od niej. Jest to głębszy problem, dotyczący interpretacji całej literatury: czy stanowi ona wyraz uczuć twórcy, czy też operację na języku, czy ten, który w niej mówi, mówi od siebie,

czy też naśladuje cudzą mowę (nawet kreując siebie jako postać mówiącą, tzw. podmiot liryczny)? Te odwieczne pytania są nierozwiązywalne, odpowiedzi wiążą się zawsze z określoną ideologią sztuki.

Nasze ostatnie wnioski mają zasięg ograniczony: dotyczą tylko pewnej odmiany poezji, tej która konstruuje swoje znaczenia na zasadzie cytowania cudzych głosów i struktur wypowiedzi. Jest to także tylko część poezji Norwida, aczkolwiek część ta w sposób istotny określa jego stosunek do języka i do świata. Zastrzeżenia te jednak nie dezaktualizują powyższych „ideologicznych” pytań. Chodzi bowiem o cały problem motywacji poetyckiej; w świetle zabiegów motywacyjnych każdy poeta jawi się jako znawca języka, jako ktoś, kto doskonale operuje jego ograniczeniami i możliwościami, a co najważniejsze — umie te możliwości twórczo wykorzystać. Taką poetykę implikują chwytły motywacji znaku poetyckiego.

Nasuwać się tu pewne zastrzeżenia metodologiczne. Motywację znaku poetyckiego można traktować jako praktykę twórczą i jako problem badawczy. W tym pierwszym wypadku można rekonstruować poetykę implikowaną. Ponieważ jednak poetyka ta nie musi się zgadzać z deklaracjami artysty, ponieważ rekonstruuje ją badacz w drobiazgowej analizie warsztatu poetyckiego, zawsze istnieje możliwość arbitralności interpretacyjnej. Wybrany problem badaczy (przedmiot badania) może określić naturę przedmiotu rzeczywistego (poetyki pisarza).

Z całą pokorą wyznajemy, że tak się stało w naszym podejściu do Norwida. Twórczość tego pisarza miała służyć zaledwie jako ilustracja pewnego ogólnego zjawiska, decydującego — naszym zdaniem — o praktyce poetyckiej. Nie udało się nam jednak uniknąć kreacji obrazu poety. Obraz ten miał jednak wszelkie cechy prawdopodobieństwa. Ostateczna opinia: „Norwid — mistrz sztuki językowej” zgadzałyby się na ogół z tym, co pisze się na temat jego poetyki implikowanej. Jak również potwierdzałyby jego własne wypowiedzi, w których deklarował się jako poeta-sztukmistrz.

Czy jednak pełna harmonia między głoszonym programem i poetyką implikowaną przez zabiegi motywacyjne miałyby być fenomenem uniwersalnym? Odpowiedź konkurencyjną przyniosła psychoanaliza.

Preferencje w wyborze określonych głosek, skłonność do paralelizmu, uprzywilejowanie pewnych struktur rytmicznych, zakłócenia wersu i składni pewni badacze opisują w kategoriach nieświadomych impulsów. Wyrażałyby się w traktowaniu języka jako fizycznego zjawiska, które dysponuje dźwiękiem, rytmem i melodią — jakościami przylegającymi do psychofizycznej konstrukcji poety. Fenomeny cielesne o podświadomej naturze artykułowałyby się nie tyle w implikowanej przez intelekt treści, co w „napędzanej” przez impulsy formie — dźwięku — literze [11]. Strona znacząca w wypowiedzi reprezentowałaby to, co istnieje poza oficjalnym sensem, stosunek między dźwiękiem i znaczeniem byłby motywowany przez libido poety. W ten sposób, odwołując się do Freudowskiej teorii pomyłek językowych interpretuje J. Kristeva instrumentację głoskową w wierszach Mallarmégo oraz budowę syntaktyczną *Pieśni Maldorora* Lautréamonta [10]. I. Fonagy swoją teorię symbolizmu dźwiękowego opiera na założeniach psychoanalizy. R. Jakobson w pracy *Struktury podprogowe w poezji* wyjaśnił, posługując

się kategorią nieświadomości zbiorowej, budowę jednej z polskich pieśni ludowych [7].

Nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic ogólnego na temat związku ciała i litery. Poeci wyrażali tę relację w sposób bardziej wysublimowany, mówiąc, że „coś im tam w duszy gra”. Interpretacja psychoanalityczna może sprawdzić się w indywidualnych wypadkach (Lautréamont, surrealiści, dadaści — miałabym wątpliwości co do jej zasadności w wypadku Mallarmégo). Daje się ona zastosować do dużej partii zabiegów motywacyjnych: eufonii, rytmu, wiersza wolnego. To co nam się wydawało procesem „naturalizacji” języka związanym ze świadomym zamiarem pokonania jego konwencjonalności, byłoby w ujęciu psychoanalizy nieświadomą artykulacją natury, porozumieniem poety i języka na poziomie ciała i wbrew temu, co niesie rozum. Interpretacja taka nie musi być sprzeczna z naszym ujęciem. Kompetencja językowa jest fenomenem nieświadomym. Ją chyba miał na myśli Jakobson, mówiąc o „geniuszu gramatycznym”. Poeta posługujący się językiem może organizować go wedle naturalnych popędów i wcale niepotrzebna jest mu wiedza, którą skłonny byłby mu przypisywać obdarzony nadmierną erudycją krytyk.

Nie poddaje się wyjaśnieniu psychoanalitycznemu mimetyzm formalny oraz językowy, z którym mamy do czynienia w poezji. Narzuca się pytanie, w jakiej mierze stanowi on trwałą właściwość liryki, a w jakiej mierze jest cechą indywidualnego poety czy określoną tendencją w rozwoju poezji?

Najprostsze byłoby wyjaśnienie historyczne. Poeta — dawniej „dziecko natury” — człowiek, który czuł i śpiewał zgodnie z impulsami własnej duszy (ciała?), stał się w ciągu ostatniego stulecia surowym krytykiem języka, artystą, który rekompensuje nieświadome popędy przez wzmożoną obserwację narzędzi mu służących. Świadczyłaby o tym nie tylko twórczość Norwida, ale także cała poezja Mallarmégo, Valéry’ego, Chlebnikowa, futurystów, Pounda, Ponge’a, Eliota, a w Polsce — Leśmiana, Tuwima, Gałczyńskiego, Herberta, Białoszewskiego, Karpowicza, „poetów lingwistycznych”. Rozumowanie historyczne jest jednak zawodne: obok tych „nieufnych” ciągle jeszcze istnieją poeci, którzy wierzą w zapach słów, którzy wyrażają własne emocje, którzy walczą z siłą, a nie z językiem. Czy ograniczona liczba poetów „norwidowskich”, dysponujących językową nadświadomością może stanowić dla nich konkurencję? Zamiast odpowiedzi podsuniemy przykłady. A. Ważyk w *Poemacie dla dorosłych* osiąga największą drapieżność, gdy posługuje się kliszami językowymi kwestionowanego systemu politycznego. A Cz. Miłosz napisał wspaniały wiersz o narodzinach i losie poety. Być może jednak *Walc* dlatego jest taki wspaniały, że stosuje na zasadzie cytatu struktury rytmiczne i stylistyczne.

„Upowieściowienie” nie grozi poetyckiej ekspresji, a jednak ją zaraża. Są poeci, dla których wypowiedź stanowi tylko echo ech, odbicie odbicia, jakim jest mowa. Takim poetą był Białoszewski. Istnieją inni, dla których cała nasza problematyka jest czczym wymysłem literaturoznawcy. A jednak i ci inni coraz częściej mówią o sobie za pomocą mowy cudzej. Tak jak gdyby we współczesnym świecie już inaczej mówić się nie dawało.

BIBLIOGRAFIA

- [1] FONAGY I., *Le langage poétique: forme et fonction*, „Diogenes”, 1965, 51, przekład polski: „Pamiętnik Literacki” 1972, 2.
- [2] FONAGY I., *Die Metaphern in der Phonitik*, La Haye 1962.
- [3] GENETTE G., *Mimologiques*, Paris 1976.
- [4] GENETTE G., *Palimpsestes*, Paris 1982.
- [5] GŁOWIŃSKI M., *Mimesis językowa w komunikacji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, 4.
- [6] JAKOBSON R., *À la recherche de l'essence du langage*, [w:] *Essais de linguistique générale*, Paris 1963.
- [7] JAKOBSON R., *Structures linguistiques subliminales en poésie*, [w:] *Question de poétique*, Paris 1973.
- [8] JAKOBSON R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, s. 2.
- [9] KRISTEVA J., *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.
- [10] KRISTEVA J., *Semiotike. Recherche pour sémalyse*, Paris 1969.
- [11] LACAN J., *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, [w:] *Écrits I*, Paris 1966.
- [12] ŁOTMAN J., *Struktura chudożestwiennogo teksta*, Moskwa 1970.
- [13] MALLARMÉ S., *Crise de vers*, [w:] *Oeuvres complètes*, Paris 1945.
- [14] MITOSEK Z., *Język kłamie? (raz jeszcze o Mickiewiczu)*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, 5.
- [15] PLATON, *Cratyle*, Paris 1961, wyd. Méridier.
- [16] RIFFATERRE M., *Sémiotique de la poésie*, Paris 1983.
- [17] SAUSSURE F. de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 1961.
- [18] SŁAWIŃSKI J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965.
- [19] SARTRE J.-P., *Czym jest literatura*, Warszawa 1968.
- [20] TODOROV T., *Théories du symbole*, Paris 1977.

MOTIVATION OF THE POETIC SIGN AND THE IMPLIED POETICS
(ON THE BASIS OF THE WORKS OF C. K. NORWID)

SUMMARY

Poetry might be understood as a series of language operations that negate primary qualities of language units (no matter if they are classified as either natural or conventional) and impose meanings on the sets of those units. The poet does not annihilate language: he uses it so as to make it speak against its own structure.

If the poetic sign has a symbolic dimension, it is so due to a specific valorization of its signifiers rather than to symbolic marking of individual elements. One cannot avoid quoting here a general definition of the symbol. Symbol is an object-sign having two meanings, and its material, sensory properties imply intellectual matter superimposed on the former. What is of interest in the symbol is the fact that the relation between the concrete and the intellectual is motivated.

The poetic text seems to be based on this principle. Its elements that, on the one hand, constitute units of a language system become independent of it. Sounds function not only as phonemes, but they are also autonomous elements; syllables act as morphemes and factors of parallelism; stresses as intonational determiners and musical tones. The poet treats words as things [19]: he scatters them and puts them together constructing an utterance whose meaning escapes dictionary definitions. The meaning in question emerges from behind material properties (such as the distribution of sounds, verses or stresses) and dominates—like the scent of roses—over the context. This specific evocation of meaning, determined by the shape of an utterance, is just the motivation of the poetic sign.

In Norwid's poems cited here the motivated relation comprises anapaest, fate, rhythm, defiance, repetitiveness of 'I' and 'P' sounds as well as the movement of waves. Perceptible material manipulations with words-objects imply attitudes and phenomena manifest in the afore-mentioned poems. A sound contains a shade of meaning whereas the meaning seems, in turn, to echo the sound.

Discussing the symbolic marking of poetry the author questions its autotelic (poetic) function. Emphasis on the message and its construction does not stand for a headonistic pleasure derived from sounds and their combinations. These combinations involve semantic consequences; they convey a message arising from the utterance and co-determining its relation to the world.

Translated by *Edward Szynal*