

Zapiski bez daty

Jak wyrazić uczucia i pragnienia

"W słowach można zapisać myśli - nie można zapisać w słowach uczuć! Myśl jest czymś, co ma strukturę, dającą się odtworzyć słowami. Uczucie z natury rzeczy jest pozbawione struktury, a więc niewyraźne" - twierdzi w swoich "Medytacjach semantycznych" Anna Wierzbicka /Mies. Liter. nr 5 zbr.

Czy to prawda? W słowach a raczej stawianie uczuć można zapisać ale w słowa można wpisać emocje.

Nie wydaje mi się też prawdą, że uczucie jest pozbawione struktury. Czy dziś można twierdzić, jak to robiono w XIX wieku, że jakieś zjawisko psychiczne jest wyosobnione, bez związku z innym, nie związane z jakąś całością, astrukturne? Teoria np. fenomenologiczna uczuć, naszkicowana przez Sartre'a pokazuje racjonalną podszewkę uczuć i odkrywa strukturę magicznej świadomości uczuciowej. Zdaje się, że Wierzbicka tkwi jeszcze w pojęciach psychologii z epoki Wundta.

Naprawdę Nieprawdą też jest, że uczucia są niewyraźne za pośrednictwem słów. Gdyby tak było, nie byłoby ani poezji lirycznej, ani nieprymitywnego, bardziej skomplikowanego współżycia uczuciowego /a co za tym idzie zachowania się/ ludzi. Wiadomo przecież /widzę tę..... w szkole podstawowej/, że dobry wiersz liryczny to definicja pewnego /najogólniej mówiąc/ uczucia /efektu, wznoszenia, emocji, nastroju, stanu uczuciowego/ a w szkole /średniej dowiaduję się zazwyczaj że struktura dobrego utworu lirycznego jest analogią do struktury wyrażanego uczucia.

Zamiast się gnać do tekstów poetyckich, wyrażających uczucia, Wierzbicka zajęła się sposobami opisu uczuć przez

Lwa Tołstoja.

Tołstoj był epikiem, a nie lirycznym, nie wyrażał więc uczuć, ale je opisował. Z jego przykładów, jakie Wierzbińska nagromadziła, widać, że nie był w tej dziedzinie odkrywca, stosował stare sposoby opisywania uczuć, chociaż może te opisy bardziej niż inni współcześni mu pisarze rozbudowywał. Niekoniecznie, przy każdej okazji, kiedy chce ~~zamiarował~~ powiadomić o tym, co czują jego postaci powieściowe, powtarza formułę: ...doznał uczucia podobnego do tego, jakiego doznaje /lub doznałby/ człowiek, gdy... Ten chwyt stylistyczny, polegający na porównaniu czyjegoś uczucia do uczucia człowieka, który znalazł się w takiej a takiej sytuacji, przyjął Tołstoj od Dantego /albo od kontynuatorów tego sposobu wynalezionego przez Dantego/. To w "Bożkiej Komedii" powtarzają się takie opisy uczuć przez porównanie do uczuć przez porównanie do uczuć człowieka, który znajduje się lub znalazłby się w opisanym stanie.

Oto dwa przykłady z "Czyśćca":

Noi andaram per le solingo piano
Com 'uom che torna a la perduta strada,
Ch'e ufino ad casa li pare ire invano,

/Pieśń I/

co w niedoskonałym przekładzie brzmi:

Szliśmy do puszczy podobni do czeka,
Co nim ślad znajdzie ścieżki obłąkanej,
Rozumie ciągle, że go próżno czeka.

Facesti come quei che va di notte,
Che porta il lume dietro e se non giova,
Ma dopo se fa le persone dolte

/Pieśń XXII/

Tyś był jak człowiek, który idąc w mroku
Za sobą światło trzyma, nie.....
Sobie, lecz innym przyczynia widoku.

Ten sposób opisywania uczuć, będący wynalazkiem Dantego, stanowił w porównaniu z jego poprzednikami, Homere i Wergiliem, postęp czy nowy stopień rozwoju w opisie stanów wewnętrznych człowieka. Homer porównywał stany uczuciowe bogów i herosów najczęściej do zjawisk w przyrodzie: rozgniewany bóg czy heros idzie ciemny jak chmura lub jak głodny lew schodzący z gór, aby rzucić się na swoją ofiarę. Dante wnikał głębiej w to, co i jak czuje człowiek i odwoływał się w porównaniach do sytuacji znanych z doświadczenia wewnętrznego. /Oczywiście z Dantego znajdujemy też sporo porównań takich, jakie znamy z opisów zachowań się bohaterów Homera i Wergilego/.

Drugi sposób opisu uczuć, wyróżniony przez Wierzbicką, w "Annie Kareninie", a mianowicie, poddawanie tego, co się dzieje w "życiu" "duszy" bohatera, przez opis objawów fizjologicznych - uczucia - liczy sobie już dwa i pół tysiąca lat od czasu jego odkrycia.

"Wroński patrzył na Annę i z zamierającym sercem czekał co ona powie" lub "Kitty przy tym spotkaniu.... straciła oddech, krew napłynęła jej do serca i jaskrawy rumieniec, poczuła to, wystąpił jej na twarz."

Genialną wynalazczynią tego sposobu wyrażania uczuć była największa liryczka grecka Saffo. Przez dwadzieścia kilka wieków poci wszystkich literatur naśladowali ją, niczego nowego w nazywaniu afektów i stanów uczuciowych nie wymyśliwszy. Stany wewnętrzne człowieka są niewidoczne, ale widoczne są ich zewnętrzne objawy, a więc przez opis tych

wewnętrznych objawów można pośrednio opisać to, co się dzieje wewnątrz człowieka, co on czuje. Oczywiście, ten opis nie jest "adekwatny": rumieniec może być objawem wstydu, gniewu, radości itp., ale skuteczniejszego sposobu przed symbolizmem nie wynaleziono. Posłuchajmy fragmentu jednej pieśni Safony w przekładzie /Brzostowskiej/.

...Słodkim uśmieszem budzisz w nim pragnienia,
lecz w piersi mej drży serce pełne lęku,
i gdy na ciebie patrzę, głosu z krtani
dobyć nie mogę,
Zamiera słowo, dreszcz przenika ciało,
albo je płomień żagodny ogarnia,
ciemno mi w oczach, to znów słyszę w uszach
szum przejmujący...

Tak opisywała Safona gwałtowne uczucia zazdrości.

Kiedy w IV Części "Dziadów" Gustaw śpiewa, pokazując z piersi:

Nie wiesz, jaki tu żar płonie
Mimo deszczu, mimo chłodu,
Zawsze płonie!
Nieraz chwytam śniegu, lodu
Na gorącym cisnę żonie:
I śnieg tonie, i lód tonie,
Z piersi moich para bucha,
Ogień płonie!
Stopniły krusze i glazy,
Gorszy niż ten mi milion razy!

/Pokazuje kominiek/,

to łatwo rozpoznajemy daleki, saficki pierwowzór takiej metody opisu uczuć, posunięty w tej piosence Gustawa do gra-

nia karykatury i , prawdę mówiąc, przekraczający te granice
aż śmieszny. /Pamiętać jednak należy, że Mickiewicz każe
tak mówić obłąkanemu/.

Semantyczka Anna Wierzbicka nie widzi poza tymi dwoma
czy trzema^{x/} sposobami innej możliwości nazwania uczuć. Bo
takie nazwy jak: radość, smutek, miłość, nienawiść, gniew,
obrzydzenie i odpowiadające im przymiotniki - to, oczywiście,
niewiele mówiące ogólniki o znikomej treści poznawczej. "Zda-
je się, że.....non datur" konkluduje Wierzbicka i
"proponuje następujące eksplikacje: On się cieszy = on czuje
tak, jak się czujemy wtedy kiedy stwierdzamy, że się dzieje
to, co pragniemy, aby się działo". Jemu jest smutno = on
czuje się tak, jak się czujemy wtedy, kiedy stwierdzamy, że
dzieje się to, co pragniemy, aby się nie działo..."

O, dzieciennie prosta eksplikacja naiwnie semantycznej,
sapiencej! Wiemy już, jakiego schematu się trzymać, żeby
opisać doznawane przez kogoś uczucie: należy się kręcić w
kółko koło własnego ogona, stwierdzając, że ten ktoś czuje
tak, jak... czujemy wtedy, kiedy. .. Czuje on tak, jak my?
Jak więc czuje on i my w danej sytuacji? O tym ani słówka,
bo za to nasza semantyczka nie znajduje języka, nie sądzi,
aby to było możliwe. Uczuć nie można inaczej opisać słowami
niż przez porównanie, uczuć nie można słowami wyrazić -
twierdzi Wierzbicka. Nie odróżnia więc opowiadania i opisywa-
nia od wyrażania. To błąd.

Zamiast opisywać, można uczucia wyrazić. Czynią to po-
eci liryczni, którzy, co prawda, stosunkowo niedawno, bo od

x/ trzecim jest opis przyczyny uczucia sytuacji, która afekt
powoduje: ten trzeci sposób łączy się często z pierwszym

jakichś stu lat, znajdowali nowe środki słownego wyrazu uczuć, inne niż owo przeszławe odkrycie dokonane w starożytności przez Safonę.

x x x

Spośród dziewięciu części mowy bezpośrednim wyrazem uczuć jest jedynie wykrzyknik, jako przekaz informacji: jest to chyba najuboższa część mowy wtedy, kiedy nie jest żywym głosem, kiedy wykrzyknika nie wykrzykujemy, nie wyjąkujemy czy wyszeptujemy. Ale mówiona część - ta część mowy ma nieodpartą siłę ekspresji: ach, oj, hej, hop, hurra! - ktoś nie odczuje i nie odpowie podobnym mi /lub sprzecznym z nim, wzruszeniem, kiedy usłyszy te wykrzykniki z ust innego człowieka! Nie wymówiony, ale tylko napisany wykrzyknik - traci tę siłę bezpośredniego wyrazu uczucia.

Język zrodził się z potrzeby informowania o zdarzeniach w świecie zewnętrznym: od różnorodności i dokładności tych powiadomień zależało /i zależy/ nasze zachowanie się w walce o utrzymanie życia. Niewidoczny, niesłyszalny, żadnymi zmysłami nie uchwytne świat wewnętrzny, świat uczuć i pragnień /sygnalizowany zaledwie przez układ/ był i trudniejszy do nazwania i potrzeba dokładnego jego nazwania wydawała się mniej nagląca, bo mniej przydatna w walce o byt niż dokładne informacje słowne o świecie rzeczy i zdarzeń. Wystarczył okrzyk radości lub bólu /okrzyk wabiący lub odstraszający - rozpoznawano je i reagowano na nie niewinnie.

Peiper powiedział, że po wiekach mówienia tylko duren nie orientuje się, co w "duszy" rozmówcy gra: powiedział też, że w słowie pisanym tak nadużyto mówienia o uczuciach i tylko o nich nażgano, iż prawdę o wielkim uczuciu mówi już tylko milczenie. Parafrazuję tu nieco zdanie Peipera, a i niezu-

pełnie się z nim zgadzam. Sądzę, że i w żywej mowie i w mowie zapisanej człowiek inteligentny niezawodnie rozpozna, kiedy jego rozmówca wyraża uczucie, a kiedy udaje. Narównie w bezpośrednim wyznaniu wypowiedzianym słowami, jak i w liryku pisany przez poetęodpozna, co i jak mówiący czuł. W wierszu lirycznym wszelki katar /to znaczy konwencjonalne ujęcie słowne/ jest natychmiast rozpoznawany. Jedną z tych bowiem jest sprawdzian szczerości w poezji: nowy, dotychczas nieznany, a trafny, wyraz sławny uczuć.

Inaczej w żywej mowie. W niej nawet najbanalniejsza nazwanie uczucia może mieć siłę poruszającą do głębi, może dokładnie przekazać to, co mówiący czuje. W żywej mowie decyduje bowiem o ekspresji uczucia nie tyle słowo, co intonacja. W słowach poezji /od czasu kiedy oderwała się od śpiewu i rapsodycznego wygłaszania/ zastępuje tę intonację, która przekazuje uczucie bezpośrednio tak jak okrzyk, sztuka poetycka. W sztuce tej chodzi więc przede wszystkim o to, aby zmusić czytającego do usłyszenia najdrobniejszej wibracji głosu. Rytm i melodia dobrego wersu zawierają w sobie nakaz jedynego, takiego a nie innego, jego usłyszenia i wygłoszenia. Ale to zaledwie pierwszy, pierwiastkowy warunek dobrego wiersza lirycznego. W sztuce poetyckiej chodzi o sposoby, wyrażania uczuć o wiele bardziej jeszcze subtelne i skomplikowane.

Nie będę tu powtarzał tego, co powiedziałem gdzie indziej i co czułem czytelniku poezji wiadomo. Przypomnę tylko krótko. Słowo poetyckie jest słowem przemienionym przez doznania wszystkich zmysłów, jest słowem przesiąkniętym wzruszeniami, słowem wzbogaconym. Słowo poetyckie jest wieloznaczące, znaczy więcej, niż tak samo napisane słowo

w prozie. Wiadomo, że poezja jest mową okresów językowych bo żeby czytelnika wzruszyć, żeby wywołać w jego psychice uczucie, które chcemy w nim wzbudzić, trzeba najpierw poruszyć jego wyobraźnię, jak to się dzieje, dlaczego uczucie trwa, estetyczne przekazują także uczucie "życiowe". Przekazuje je nie poprzez nieścisłe przenoszące do uczuć drugiego człowieka w podobnej sytuacji, ale przez słowa tak wzbogacane w wierszu znaczeniami, że przyjmując te przedtem nieznaną nazwaną uczucie, wzbudzamy je w doznaniu lirycznym. Doznanie, które budzi dobry wiersz, obdarza więc czytelnika czymś więcej jeszcze, czymś czego by nigdy bez poezji nie przeżył.

Czy nie jest zadaniem właśnie semantyków odkrywać w utworze poetyckim i definiować wszystkie znaczenia słów, rytmów i rymów, zestawień słów, ich instrumentacji, harmonii dźwięków i szmerów itd. itd., czy nie powinni oni zająć się oznaczeniem wielości sensów poszczególnych zdań i całości wiersza? Próbuja to teraz robić semantycy-strukturaliści, ale daleko nam jeszcze do takiego rozbioru wiersza nowoczesnego, aby zostało w nim określone terminami to, co poeta i każdy czytelnik czuje bezpośrednio natychmiast.

A więc: Ponieważ poezja nie tylko tyle wyraża uczucia i pragnienia, co ja w słowach stwarza, trzeba się jej odbioru nastawicznie uczyć. To uczenie się nie mży, to jest zarazem upajaniem się i rozkoszą ducha.

Na marginesie szkicu Ważyka

Przeczytałem w jubileuszowej "Twórczości" wstęp krytyczny Adama Ważyka do antologii "Surrealizm, teoria i praktyka" Monstrualnie tą i roztrąbioną "przygodę" surrealistyczną wprowadza Ważyk do skromniejszych rozmiarów, do tego, co się w końcu z tego napóź mistyfikatorskiego i kawalerskiego

go, napór mętno-mistyczny-romantycznego kierunku - nie kierunku literackiego ostatnio w odczuciu powszechnym, w mowie potocznej: do czegoś co jest nieprawdopodobnie groteskowe, opuszczenie skojarzone i absurdalne śmieszne. Dodałbym nie tylko to, co surrealizm wniósł jest takie, ale i on jako idea wprowadzana po latach, takim nam się przedstawia: bezsensowny i śmieszny. I to są szczególną śmiesznością, która zrodziła jedną może trwałą wartość estetyczną surrealizmu, o czym Ważyk nie wspomina, a co trzeba podkreślić: humor absurdałny. /W "przysłówkach" w rodzaju "Stano się zarażliwym i w malarstwie a zmieszona w rysunku/.

Hardzo to śmieszna ocena owej umiowanej "rewolucji" surrealistycznej", która w literaturze nie wydała, nie mogła wydać, ani jednego dzieła trwałego, a w życiu zaznaczyła się /tak jak u nas przyk...../ chyba tylko sanobójstwami wyznawców naiwnie apatycznych w Nretong-Naga.

Czyżby więc surrealizm był w literaturze kierunkiem jałowym - czy warto mu dzisiaj poświęcać tyle uwagi? I czy nie należałoby wyraźniej, niż Ważyk, powiedzieć pod jego adresem /jak to surrealizacji w swoich wypowiedziach praktykowali/ jedno wynowne słowo "mozaik", kwituje go tym słówkiem gładko i ostatecznie zamiast ofiarowywać jego niactwem różną ontologii i to w naszym języku? Powiedzieć, że poznanie jest wartością samą dla siebie, warto więc zająć się także aberracjami myśli estetycznej wskazując że u nas nie brak papug, postarzających z bezmyślną aprobacją to z zagranicznych nowinek, czego nie rozumieją. Skucznie. Czytając antologię, niechże sobie sam czytelnik o surrealizmie wyrobił swoje teksty skoryguje zbyt jednak poważny ton wstępu Ważyka na temat niepoważny. O surrealizmie należałoby dzisiaj pisać

tak, jak się go teraz powszechnie przyjmuje: z prześmiewką i z pobłażliwą kpinką.

Z "twórczości" ortodoksyjnie surrealistycznej niekiedy nie się nie ostato, a z ciężkich pomyślników Bretona?. Pisanie automatyczne" nie mogło wydać utworu poetyckiego - spostrzegło to od razu u nas i właściwie ocenił Peiper. Pomyśl do takiego szowotu wziąć zapewne Breton z najprymitywniejszych ćwiczeń szkolnych na temat psychologii skojarzeń: nauczyciel rzuci jako hasło jakieś słowo, a uczniowie mają szybko notować, co im się z tym hasłem kojarzy.

"Cudowność" i "szaleństwo" - drugie zawołanie Bretona było ciekawką po nieprzetrawionym dostatecznie we Francji romantyzmie magicznym, co Ważyk bystro zauważył. A tak reklamowany obraz surrealistyczny w poezji? Obraz - w zamierzeniu najbardziej swobodny, a więc przypadkowy, zdarzający się czy robiony bez troski o trafność metafory - trafność będąca wymogiem od wieków przez poetów przestrzegany? Nawet nie wymogiem, nie postulatem, nie zadaniem "sobie celem", bo każdy poeta nieomalnie wie to i czuje: trafność obrazu poetyckiego jest warunkiem sine qua non jego istnienia! Bez rzucającej się w oczy, odniekującej konieczności takiej właśnie a nie innej przenośni, bez odsłaniającej nową prawdę /naszą stronę rzeczy/ trafności metafory - niema obrazu poetyckiego.

Irzykowski powiedział kiedyś, krytykując nietrafne obrazy poetyckie: "Przykół i cholewę do księżyca, a zawsze coś z tego wyniknie..." "Obrazy" poetyckie Bretona są właśnie takim mozolnym przykładaniem cholewy do byle czego. Peiper też dowiódł, że nawet najbardziej odległe człony metafory mogą stworzyć trafny obraz poetycki, ale pod wa-

runkiem, że będą koniecznym wynikiem nadzwyczajnej sytuacji psychologicznej i skłaniającej poetę do ich zespolenia. Breton jednak przykładął cholwę do księżycza bez umotywowania, w złudnej nadziei, że byle jakie skojarzenie wywoła "cudowność" - a więc zaświadczy o nadzwyczajnej fantazji autora.

Szkoda, że Ważyk nie podaje głosów krytycznych - a z pewnością były takie i to ostre we Francji i gdzie indziej - o praktykach surrealistów a zwłaszcza ich pacyeża Bretona, przede wszystkim Bretpna. Surrealistami bowiem mianowali się początkowo także utalentowani poeci, ale ci dopiero potem, odwróciwszy się od Bretona /Lluard, Aragon/, dali rzeczy wartościowe. Sam Breton - czytając jego wymuszone "poematy" - to pedant pozbawiony wyobraźni poetyckiej. W jednym z manifestów, jak doszedł do pierwszego swojego "obrazu", który uznają za cudownie surrealistyczny "człowiek przecięty za dwoje przez okno". Właśnie gdy to kiedyś czytałem uświadomiłem sobie ze śmiechem, że Breton nie jest poetą. Nie był poetą - a namiętnie i uparcie chciał być poetą. Pokrywał więc spekulacjami.....go brak wyobraźni i wymuszał wykałkulowanymi a naiwnymi eksperymentami fałszywą poezję. Ponieważ nie był zdolny do tworzenia nowych a trafnych obrazów poetyckich, metafor błyskawicznie przekonywujących, klecił - byle jakie z ustawiczną troską, żeby klecone elementy jego pseudoobrazów były jak najdalej od siebie, niespójne, rozbieżne i bezsensownie nie tyle skojarzone, co zestawiane. Tak wymuszał na nazbyt trzeźwym i normalnym sobie - "cudowność",...

"Obraz" nadrealistyczny w poezji nie jest obrazem, ale bohometem.

Na koniec uwaga pro domo nostra. W tym czasie, kiedy

we Francji poddawano się cudownościowej mistyfikacji surrealistycznej, w Polsce formowała się teoria i praktyka poetycka nie mająca za granicą swojego pierwowzoru. Określając ruch nowatorski przeciwstawiający się symbolizmowi, Ważyk wymienia jako cechę nowej poezji powrót do konkretności. Pisze: "O ile powrót do konkretności w poezji był zjawiskiem powszechnym, o tyle struktura wiersza wcale nie była jednakowa. Obok klasycznie umiarkowanej, której miał nadać wielką wyrazistość Eliot, były co najmniej jeszcze dwa inne typy: hiperboliczna /Saint-Pol-Roux, Majakowski/ i kubistycznie "rozprężona" /Apollinaire, Jacob, Cendrars, potem Reverdy/

Ważyk był zwolennikiem struktury kubistycznie rozprężonej czyli asocjacyjizmu. Dostrzega jednakże co najmniej dwa typy "struktury wiersza" w poezji naszego wieku, oba cudzoziemskie. Nie dostrzega polskiej.

Nie wdając się tu w rozważania, co to jest ta "struktura wiersza", zaznaczę tylko, że kształtuje ona całość wiersza, jego rozdziałów, zdań i słów inaczej, niż w narracji i opisie prozaiskimi. Jest ona jak funkcjonalny zespół narzędzi pracujący pionowo to, co usiłowałoby wypowiedzieć się prozą, gdyby nie było treścią poetycką, a więc "zaczyna niewyraźną językiem prozy. Znaleźliśmy taki zespół narzędzi takiej struktury wiersza /bo tę wiersz widzieliśmy jasno i odczuwaliśmy gęsto przenikliwie w sobie/ i objawialiśmy ją w poezji pisanej w owych latach w Krakowie. Brzękowski nazwał tę strukturę wiersza "poezią integralną", integralną tzn. tak częściowo zespoloną, że najdrobniejszy składnik wiersza, a więc ostro /a w słowie i zgłoska głoskę, ich barwa, ciężar, ton itp./, znaczenie słowa, najdrobniejszy odcień znaczeń zespołów słownych obrazów, rytmów i intonacji - wszystko

to w poezji typu integralnego jest tak wzajemnie sprzężone, iż utwór poetycki stanowi całość zwartą i nabitą treścią jak nabój materiałem wybuchowym. A więc: "Maksimum treści - w minimum słów, hasło jakie wówczas rzuciłem, kiedy tworzyliśmy naszą "strukturę wizji" w poezji polskiej. Ten typ struktury wizji jest więc skrajnym przeciwieństwem struktury "kubistycznie rozprężonej". Można by rzec, że wszelaką /kubistycznie czy tradycyjnie/ rozprężoną strukturę - spręża, czyniąc z niej wyciąg /ekstrakt/ o maksymalnej zwartości: wiersz jest zbudowany - w porównaniu z budową wiersza tradycyjnego - ze samych puent.

Takiej struktury wizji nie znano wówczas we Francji, Anglii czy Rosji. Coś podobnego mówił wprowadzicie imażysta Pound, ale co to znaczyło w praktyce? Aby nadać swoim tekstom poetyckim więcej niż w prozie znaczeń, albo cytował wprost albo robił aluzje do uświęconych obcych tekstów literackich, a Eliot /równie jak Pound cytolog/ cofnął się, szukając, odpowiednika przedmiotowego "uczuć" i Myśli", do średniowiecznego alegoryzmu.

Hola! Czyżby mnie ponosiła pycha, czyżbym przysadzał? Niechże się więc odezwie sam typolog "struktur wizji" polski Apollinaire, Adam Ważyk i niech potwierdzi, albo też przytrze mi rogów...

Julian Przyboś