Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis
Folia 19 Studia Linguistica II (2004)

Jan Ożdżyński

Kontemplacja i świat przeżywany - wyróżniki poetyckiego obrazu świata

1. W podręczniku Marii Nagajowej do kształcenia literackiego i kulturalnego dla klasy pierwszej gimnazjum *Świat w słowach i obrazach* (wyd. I, Warszawa 1999) znalazła się interesująca propozycja analizy porównawczej dwóch utworów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1891–1945). Chodzi o zestawienie wiosennej impresji lirycznej *Ranny ptak* z tomu *Różowa magia* (1924) oraz fragmentu 10. prozy poetyckiej, zamieszczonego w *Szkicowniku poetyckim* (1939).

Przytoczmy na początek ów fragment *Szkicownika* w wersji podręcznikowej:

> Nade mną świerki rozłożone w pogodzie, pod niebem trwają bez drgnienia, ciężko zielone.
>
> I myśl moja w tej chwili bez słów, bez ruchu, zawisła w niebiosach. Nieruchliwość ta piękniejsza jest od żądz i dążeń. Jest jak źrenica, sztywno wpatrzona w punkt istotnego szczęścia.
>
> Tę jasną pustkę myśli na widok śnieżnych kop nieśpiesznych obłoków przecina mi jedno, jedyne obce słowo: nevada[1]...
>
> Białe nevady obłoków...
>
> Kiście igliwia, zatrzymane podniesioną ręką ciszy, obrzeżone kobaltem[2], leżą nade mną bez drgnienia.
>
> Przypisy:
> 1) *nevada* (hiszp.) – śnieżny, ośnieżony (*Sierra Nevada* – pasmo gór w Hiszpanii);
> 2) *kobalt* – tu: odcień niebieskiego.

Polecenie podręcznikowe, dotyczące przekształcenia fragmentu prozy poetyckiej w formę wierszowaną miało na celu zwrócenie uwagi ucznia na różnice rodzajowe między *prozą* i *poezją*, a także na gatunki synkretyczne, takie jak *proza rytmiczna* czy *wiersz wolny*.

Polecenie–dyspozycja o cechach nauczycielskiej, interpretacyjnej podpowiedzi brzmiało:

2. Nie zmieniając ani jednego słowa, przekształć tekst w wiersz.
W tym celu:
– podziel tekst na wersy o różnych rozmiarach;
– wersami najkrótszymi (wyrazem lub wyrażeniem) zaakcentuj to, co według ciebie jest najistotniejsze w treści.
3. Zaproponuj odpowiedni do treści wiersza tytuł.

2. Przytoczmy jedną z bardziej interesujących propozycji – w formie zadania domowego uczennicy pierwszej klasy gimnazjalnej. Przykład pochodzi z pracy magisterskiej pani Barbary Morawskiej, napisanej w Katedrze Logopedii i Lingwistyki Edukacyjnej, „Pragmatyka wypowiedzi szkolnej (na przykładzie lekcji języka polskiego w pierwszej klasie gimnazjum)"; temat lekcji: „Czy to proza, czy poezja?" – zrealizowanej w Zespole Szkół w Dziaduszycach, woj. małopolskie (październik 2000 r.), wydruk komputerowy, Kraków 2001.

Na marginesie propozycji uczniowskiego poezjowania (recytacji), po prawej stronie podaje liczbę zgłosek (sylab) w obrębie poszczególnych wersów, po lewej stronie – liczbę zgłosek w dwuwersach rozpoczynających poszczególne strofy (trój-, dwu-, trój-, cztero-, jedno- i trójwersowe):

Nevada

Na/de'/ mną/ świe'r/ki roz/lo/żo'/ne/ w po/go'/dzie, pod/ nie'/bem/,	15
20 *trwa'/ją/ bez/ drgnie'/nia/,*	5
cię'ż/ko/ zie/lo'/ne...	5
I /my'śl/ mo'/ja/ w tej/ chwi'/li/ bez/ słó'w/, bez/ ru'/chu,	12
18 *za/wi'/sła/ w nie/bio'/sach...*	6
Nie/ru/chli'/wość/ ta/ pięk/nie'j/sza/ je'st/ od/ żą'dz/ i /dą'/żeń/,	14
24 *je'st/ jak/ źre/ni'/ca/, szty'w/no/ wpa/trzo'/na*	10
w pu'nkt/ is/tot/ne'/go/ szczę'ś/cia/...	7
Tę'/ ja's/ną/ pu'st/kę/ my'/śli/ na/ wi'/dok/ śnie'ż/nych/ ko'p/	13
19 *nieś/pie'sz/nych/ o/bło'/ków/*	6
prze/ci'/na/ mi/ je'/dno/ je/dy'/ne/ o'b/ce/ sło'/wo/:	13
ne/va'/da/...	3
Bia'/le/ ne/va'/dy/ o/blo'/ków/...	8
Ki'ś/cie/ i/gli'/wia/, za/trzy/ma'/ne/ pod/nie/sio'/ną/ rę'/ką/ ci'/szy/,	17
24 *o/brze/żo'/ne/ ko/ba'l/tem/,*	7
le'/żą/ na/de'/ mną/ bez/ drgnie'/nia/...	8

Operacja przekształcenia fragmentu prozy poetyckiej w strukturę wersyfikacyjną wiersza nieregularnego (o cechach sylabotonika), który zachowuje jednak właściwy wierszowi regularnemu wymóg rytmicznej odpowiedniości wersów, uświadamia uczniom różnicę między prozą i tekstem poetyckim. Organizacja wierszowa jest, jak wiadomo, ważnym wyznacznikiem języka poetyckiego.

3. Polecenie dotyczące opozycji *prozy* i *poezji* kieruje naszą uwagę na gatunki synkretyczne z pogranicza wypowiedzi prozatorskich i wierszowanych (*proza poetycka, wiersz wolny* i *nieregularny* w obrębie wypowiedzi lirycznej).

Proza definiowana jest w *Słowniku terminów literackich* jako: 1. 'mowa niewiązana pozbawiona stałych jednostek rytmicznych, w opozycji do wiersza, opierającego się na uregulowanej powtarzalności takich jednostek'. Przeciwstawienie *wiersz – proza*, uzasadnione na gruncie metodyki nauczania literatury i języka polskiego, nie ma, jak wiadomo, charakteru absolutnego, lecz historyczny, zależy od sposobu rozumienia obu tych kategorii w różnych fazach rozwoju świadomości literackiej:

> Znamienne jest w szczególności występowanie pośrednich form organizacji mowy, w których obrębie przeciwstawienie to traci swoją wyrazistość: przykładem z jednej strony może być *proza rytmiczna*, która odznacza się wysokim stopniem uporządkowania porównywalnych odcinków składniowo-intonacyjnych wypowiedzi, z drugiej zaś różnorodne odmiany *wiersza wolnego*, uchylające moment rytmiczności w przekazie wierszowym (STL, 403–404).

Proza poetycka reprezentuje typ utworów prozaicznych o kompozycji opartej na prostych motywach fabularnych, w sferze stylu zaś nasyconych środkami właściwymi mowie poetyckiej, a więc odznaczających się bogactwem metaforyki, zagęszczeniem figur poetyckich czy szczególnie silną rytmizacją:

> Charakteryzuje się nagromadzeniem paralelizmów składniowych i intonacyjnych, porównań, regularnym powtarzaniem jednakowych układów akcentowych oraz elementami instrumentacji głoskowej (STL, 404).

Proza rytmiczna jest, jak wiadomo, zjawiskiem pośrednim między prozą a wierszem:

> od prozy różni ją silniejsza organizacja brzmieniowa, która wpływając na dobór słownictwa oraz postać układów leksykalnych i zdaniowych (powtórzenia, inwersje, paralelizmy) w znaczący sposób odciska się na stylu i semantyce całej wypowiedzi. Od wiersza różni ją nieobecność wzorca rytmicznego oraz intonacji wierszowej, a więc brak stabilizacji rytmicznej i operowanie tylko tymi sposobami segmentacji mowy, na które pozwala intonacja zdaniowa (STL, 405).

Chodzi o typ wypowiedzi

> celowo uformowany pod względem brzmieniowym, w którym powtarzają się podobnie zbudowane odcinki (np. równozgłoskowe, równozestrojowe, paralelne składniowo, o ustalonym porządku akcentowym lub toku intonacyjnym): Ich powtarzalność, często uwydatniona rymami (proza rymowana) staje się źródłem rytmizacji, zazwyczaj zmiennej, nieregularnej i fragmentarycznej (PSTL, 200).

Ze względów dydaktycznych (konieczność wykontrastowania pojęć) zainteresuje nas pojęcie (termin) *poezja* w znaczeniu: 2. 'przeciwieństwo *prozy*, mowa związana, utwory pisane wierszem'; 3. 'w nowszej krytyce (od epoki symbolizmu) *poezja* staje się synonimem *liryki*, co się wiąże z faktem, że dramat w większości (poza tzw. dramatem poetyckim) i cała niemal epika stały się domeną prozy' (STL, 371).

Poezja jako synonim liryki nie ogranicza się do wypowiedzi wierszowanych, w jej obręb włącza się także prozatorskie utwory liryczne.

Odkładając kwestie wersyfikacyjne do osobnego opracowania, skoncentrujemy się w tych rozważaniach na zagadnieniach związanych z pojęciem *poetyckiego* (czy szerzej: *literackiego*) *obrazu świata*.

Przez analogię do językowego i kulturowego obrazu świata E. Jędrzejko proponuje wyróżnienie *literackiego obrazu świata*, który można, stosując procedury analizy, interpretacji i opisu lingwistycznego, wydobyć z tekstu (klasy tekstów literackich danego autora, prądu itd.) i który byłby jednym z istotnych elementów, współtworzących całościowy językowo-kulturowy obraz świata.

W ujęciu tym *literacki* (*poetycki*) *obraz świata* oznacza artystyczną transpozycję kulturowego obrazu świata w obrębie świata przedstawionego w utworze literackim, budowaną za pomocą środków językowych współtworzących językowy obraz świata:

> W utworze jednak specjalny dobór znaków i struktur języka, a także ich funkcjonalna transformacja i formalna organizacja podporządkowane zostają celom ideowym i artystycznym konkretnego utworu (a także wymaganiom gatunku, nurtu, kierunku, konwencji itp. – zależnie od stopnia ich przestrzegania) lub/oraz modyfikowane są zgodnie z indywidualną intencją, preferencjami i wyobraźnią artysty (pisarza, poety) (Jędrzejko 1998, s. 68–69).

4. Polecenie dotyczące wyboru tytułu przytoczonego fragmentu *Szkicownika poetyckiego* wymagało znacznych sprawności interpretacyjnych, związanych m.in. z uchwyceniem istoty poetyckiego obrazu świata i konwencji gatunkowej tej synkretycznej wypowiedzi (Uryga 1982). W propozycjach uczniowskich klas gimnazjalnych najczęściej pojawia się tytuł w postaci kondensatu informacyjnego nawiązującego do wspomnianego egzotyzmu, objaśnionego w przypisach: *Nevada* (*Sierra Nevada* – pasmo gór w Hiszpanii).

Niektórzy uczniowie (także z klas licealnych) wymieniali tytuły związane z psychologią twórczości (w tym nazwy uczuć i emocji: *Kontemplacja, Szczęście, Ekstaza, Zachwyt*), a także nazwy rejestrujące niektóre punkty (wyznaczniki) poetyckiego obrazu świata (*Źrenica, Pejzaż górski, Szkic do pejzażu* [na wzór: *Szkic do portretu*], *Wspomnienie z podróży, Cisza, Ukojenie, Nade mną niebo...*).

Propozycje takie dają asumpt do rozważań na temat trudnej sztuki rozmowy o uczuciach (emocjach), przeżyciach, postawach (wobec świata) i stanach ducha (artysty, poety), nie mówiąc o elementarnych sprawnościach językowych związanych z wyszukiwaniem informacji słownikowych, por.:

– *kontemplacja* 'skupienie się [koncentracja] na oglądaniu czego, przyglądanie się czemu w nastroju podniosłym', 'stan biernego przeżywania zjawiska, przedmiotu', 'rozpamiętywanie, rozmyślanie, medytacje' (MSJP, 268); '(głębokie) rozmyślanie, rozpamiętywanie ['wracanie pamięcią wstecz, przywoływanie z (w) pamięci obiektów, zdarzeń'], medytacja'; 'bierne przyglądanie się czemu', 'bezczynne przemyśliwanie nad czym'; *kontemplacyjny* 'refleksyjny', 'stroniący od działania,

od świata' (łac. *contemplatio* 'przypatrywanie się', od *contemplari* 'wpatrywać się, rozważać' (SWOK, 404);

– *zachwyt* 'uczucie zachwycenia, olśnienia, podziwu dla kogo czego', 'podziw' (MSJP, 961); por. eksplikację A. Wierzbickiej (1971a) – w kontekście erotycznym (?) poezji M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: „Z zachwyciło Xa = myśl: «Z jest takie, jak pragniemy, żeby wszystkie Z były» spowodowała u Xa uczucie podobne do tego, jakie zwykle powoduje w nas kontakt z kimś kogo kochamy" (s. 52, 268);

– *ekstaza* 'stan psychiczny, w którym cała świadomość skupia się w jednym uczuciu; najwyższy stopień zachwytu, uniesienia' (MSJP, 160); w znaczeniu psychologicznym 'stan marzycielskiego zachwytu o pokroju majaczeniowym, często o treści religijnej, z oderwaniem uwagi od bieżącej sytuacji i w ogóle od rzeczywistości' (grec. *ékstasis* 'naruszenie, obłęd', 'zdumienie', 'trans' (SWO, 204); por. pokrewny etymologicznie przymiotnik *statyczny* 'nieruchomy', 'będący w spoczynku i równowadze', 'niezmienny' (grec. *statikós* 'zatrzymujący', 'umiejący ważyć', od grec. *histánai* 'zatrzymywać, równoważyć' (SWO, 711);

– *szczęście*, w znaczeniu potocznym: 2. 'stan, uczucie bezgranicznego zadowolenia, upojenia, radości' (MSJP, 798); por. rozbudowane modele sieciowe (kognitywne) SZCZĘŚCIA 'błogostanu, ekstazy', 'krótkotrwałego uczucia podobnego do wielkiej radości' – w dyskursie psychologicznym, filozoficznym, teologicznym i potocznym – w pracy J. Bujak-Lechowicz (2002).

5. Nazwa gatunku *szkic* (*poetycki*) nie tylko wskazuje na inspiracje plastyczne (malarskie) w rozwijaniu zamysłu poetyckiego, ale wydaje się interesująca także z punktu widzenia psychologii twórczości:

– *szkic* 1. 'zarys, plan, projekt czego, co ma zostać wykonane w sztuce i budownictwie: studium przygotowawcze do zamierzonego dzieła, dające ogólne pojęcie o jego układzie, kompozycji itp. [...] 3. 'praca literacka, naukowa, publicystyczna, traktująca o czymś bez uwzględnienia szczegółów (literackie *szkice z podróży*); 4. w malarstwie: *świadomie zamierzona* forma wyrazu artystycznego, mająca cechy pierwotnej koncepcji, wykonana różnymi technikami (np. *szkice akwarelowe*), (MSJP, 800); 'początkowy zarys [zamysł] jakiegoś dzieła w literaturze i sztukach plastycznych, który w dalszym opracowaniu ulega zmianom' (SWO, 645).

Zainteresuje nas szczególnie ten wariant zapisu słownikowego, który wskazuje na krystalizowanie się dominanty znaczeniowej w odniesieniu do konwencji gatunkowej *szkicu (poetyckiego)*: świadomie zamierzona przez artystę i ostateczna forma wyrazu, nosząca cechy pierwotnej, nie rozwiniętej koncepcji artystycznej (w dziedzinie plastyki szkic może być wykonany we wszelkich technikach)' (SWO, 645).

Tu chciałoby się nawiązać do podstawowego i najbardziej w świadomości potocznej utrwalonego znaczenia terminu *prototyp*, jako 'pierwszego wzoru, zaczątku czegoś, co się dalej rozwija, ulepsza itp.'; 'pierwotny, najwcześniejszy wzór czego, według którego coś się tworzy, który się naśladuje, pierwowzór', 'to, co poprzedza seryjny model (wzorzec)' (MSJP, 636). Jest to więc pojęcie nadające się do opisu dynamicznego (często nieuporządkowanego), niestabilnego stadium kształtowania

się i dochodzenia, niejako *in statu nascendi* ('w stanie [momencie] powstawania') do ostatecznego wzorca pomysłu zaakceptowanego przez artystę.

Często w procesie poznania (kreacji) pojęcia występują w postaci swoistych „półfabrykatów"; chwytamy je znakowo w momencie ich kształtowania się. Takie leksemy (czy raczej warianty leksykalno-semantyczne) mają szczególnie „migotliwe" znaczenia. Ta sama nieustrukturowana jeszcze myśl może być wielorako ujęzykowiona. Słowa nie rejestrują bowiem pojęcia pasywnie, lecz aktywnie je kształtują, uściślając i odgraniczając od innych pojęć, zmuszają do oceny, sugerują formacje lepsze (bardziej oryginalne), a tym samym wymuszają zorganizowanie pojęcia zgodnie z zamysłem artysty (poety), por. inne oryginalne rozwinięcie konceptualizacji tekstowej nawiązującej do nazwy kulturowej BEZRUCH (stagnacja), w 26. fragmencie *Szkicownika poetyckiego:*

> Umierający, na wznak leżąc, znieruchomiał.
> Pierś jego, która dotychczas falowała raz słabiej, raz silniej,
> stężała nagle.
> Mucha brzęczała nad tym spokojnym bezruchem.
> Widok ten dusił żywych, wkoło stojących. Odwracali oczy,
> wzdychali pełną piersią.
> Nieżywy tors trwał w skamieniałości. Nie ma oddechu.
> Myśl nie do zniesienia dla żywych.
> Ale on, zmarły, pracował już wielkim, zbiorowym,
> rytmicznym wdechem i wydechem ludzi, zwierząt, owadów,
> roślin i szerokim rytmem przypływu i odpływu oceanów
>
> (*Wybór poezji* 1967, s. 207).

Niektóre fragmenty *Szkicownika* zdają sprawę z istoty konceptu poetyckiego, rejestrują pomysł poetycki – jedyny, niepowtarzalny moment poetyckiego olśnienia (iluminacji), który w dalszych etapach kreacji podlega refleksji związanej z wymogami zrytmizowania (ograniczonej wersyfikacji) i metaforyzacji wypowiedzi, rygorów retorycznych (konwencji gatunkowej) itd., por. fragment 27. *Szkicownika:*

> Zielonawe światła snu śmiertelnego. Słońce świeci w ten sen jak w wodę. Umarły, po długim wypoczynku odzyskawszy siły, skoncentrowany w jednym punkcie, począł nagle, z błogą radością odzyskiwać skarb swój najdroższy: świadomość.
> Kwestia mocnego skupienia się.
>
> (*Wybór poezji* 1967, s. 208)

Jeśli przyjmiemy, że treść pojęcia wyznaczona jest przez tzw. rdzeń pojęciowy oraz dopuszczalną wielkość jego transformacji, to oryginalność myślenia zależna jest od plastyczności rdzeni pojęciowych (reprezentacji idealnych egzemplarzy pojęcia) (por. Trzebiński 1981, s. 56–67).

Dotyczy to w szczególności sytuacji, gdy twórca wykorzystuje posiadaną wiedzę w sposób oparty na odległych asocjacjach, związkach emocjonalnych między pojęciami i na analogiach (w tym: porównanie, gradacja, metafora i inne ujęcia figuratywne), por.

kiście (winogron) → kiście igliwia, ciężko chory → ciężko zielony; I myśl moja [...] *jest jak źrenica, sztywno wpatrzona w punkt istotnego szczęścia* [...] *kiście igliwia, zatrzymane podniesioną ręką ciszy...* (*Szkicownik*, fragm. 10) (Wierzbicka 1971b).

6. Samo pojęcie *pejzażu*[1] kieruje mimowolnie naszą uwagę na zagadnienia związane z teorią narracji. Chodzi o Brunerowskie, metaforyczne rozróżnienie „pejzażu akcji" [PA] i „pejzażu świadomości" [PŚ].

Sytuacje odniesienia powiązane chronologicznie lub także przyczynowo i teleologicznie tworzą tzw. *linię narracji* (ang. *narrative line)* (Sachs, Goldman, Chaile 1984, s. 53). Ukazuje ona ciąg następujących po sobie zmian w pejzażu poetyckim. Konstruowanie tekstu narracyjnego to jednak nie tylko rozwijanie linii narracji. Podmiot liryczny nie zawsze przechodzi w tekście bezpośrednio od stanu odniesienia w czasie t_n do stanu rzeczywistości w czasie t_{n+1}.

Czasami dla określenia stanu rzeczywistości w czasie t_n podmiot liryczny wprowadza do łańcucha tekstowego dwie lub więcej sytuacji odniesienia ukazujących stany rzeczywistości odniesieniowej, ujmowane ze względu na różne podmioty współobecne w obszarze, który mówiący „kontrolował" (obserwował) lub wyobrażał sobie, por. sekwencję 10. fragmentu *Szkicownika* rozgrywającą się w „pejzażu świadomości" (przypominania sobie faktów z przeszłości):

> Tę jasną pustkę myśli na widok śnieżnych kop nieśpiesznych obłoków przecina mi [PA] jedno jedyne obce słowo: nevada...
> Białe nevady obłoków... [PŚ].

Refleksje na tematy nie związane bezpośrednio z przebiegiem *zdarzeń* rozgrywających się na oczach obserwatora lub w świadomości podmiotu lirycznego pomieścimy w szerzej rozumianym *polu narracji.*

Sytuacje odniesienia rozwijające linię narracji czy rozbudowujące (poszerzające) pole narracji mogą pojawić się w jednym lub kilku wypowiedzeniach składających się także na tekst poetycki.

Stanowiąca element linii narracji czy też występująca poza tą linią sytuacja podmiotu lirycznego w czasie t_n może być określona przez:

a) stan aktywności zewnętrznej mówiącego (kreującego tekst poetycki) i obiektu (konceptualizacji), bezpośrednio dostępnych percepcji (obserwacji); taka sytuacja odniesienia mieściłaby się w Brunerowskim pojęciu „pejzażu akcji"; w przypadku *Szkicownika* lepiej byłoby mówić o „pejzażu aktualnego stanu ducha"; paradoksalnie w pejzażu akcji znalazło się to, co najbardziej statyczne (bezruch myśli, inercja woli, swoiste „odrętwienie" psychiczne, związane z pojęciem kontemplacji);

b) poprzez stan aktywności wewnętrznej (umysłowej) podmiotu lirycznego, niedostępnej bezpośrednio obserwacji, inferowanej przez poetę–narratora; taka sytuacja odniesienia mieści się w tym, co J. Bruner (1978) określa mianem „pejzażu świadomości".

[1] *Pejzaż* 'krajobraz w naturze lub przedstawiony w dziele sztuki', także: 'dziedzina sztuk plastycznych zajmująca się krajobrazem (fr. *paysage*) (SWO$_{PWN}$, 650).

Sekwencje reprezentujące te dwa porządki kognitywne konstruowania tekstu narracyjnego (reporterski, unaoczniający i retrospektywny, refleksyjny) wzajemnie się przenikają, co może prowadzić do swoistej modulacji taktów i segmentów w pejzażu akcji [PA] i pejzażu świadomości [PŚ].

7. W zmieniającej się rzeczywistości pejzażu poetyckiego poszczególne sytuacje odniesienia przekształcają się w inne (sąsiadujące w czasie i przestrzeni). Owe przekształcenia sytuacji są wyróżnikiem *zdarzeń*. Sytuacje odniesienia – co najmniej dwie – powiązane ze sobą chronologicznie na zasadzie przyczyny i skutku reprezentują właśnie *zdarzenie*.

Ciąg zdarzeń, których przebieg – w wyniku jednego z podmiotów mówiących – ukierunkowany jest na zmianę stanu wyjściowego, tworzy *epizody* (Peterson, McCabe 1983).

Do struktury epizodu nawiązuje wspomniana już sekwencja *Szkicownika*, która w zasadniczej części jest opisem stanu ducha (kontemplacji):

> Tę jasną pustkę myśli na widok śnieżnych kop nieśpiesznych obłoków przecina mi jedno jedyne obce słowo: nevada...Szp. 10.

Teksty *opisowe* i *narracyjne* traktuje się jako dwa zasadnicze warianty *ekspozycji*. Różnica między nimi polega na tym, że w przypadku *opisu* mamy do czynienia z przedmiotami i sytuacjami, natomiast w narracji na plan pierwszy wysuwają się *wydarzenia* i *czynności* (co się zdarzyło?).

Podstawowe różnice między segmentami ściśle rejestrującymi i refleksyjnymi łączyć można z odmienną perspektywą zdobywania i przetwarzania informacji związanej z interpretacją *zdarzenia* jako:

a) tego, co się zdarza (na moich oczach);

b) tego, co się staje (i *trwa*) tu i teraz;

c) tego, co się zdarzy za chwilę (sądząc na podstawie informacji wizualnej);

d) tego, co się zdarzyło przed chwilą (w pejzażu akcji);

e) tego, co się zdarzyło (zdarzało) w odległej przeszłości (w pejzażu świadomości) (por. Lalewicz 1975, s. 73).

W tekście *Szkicownika poetyckiego* dominuje ujęcie w kategoriach opisu przeżyć (stanu ducha): tego, co się staje i trwa. Tekst opisu konstruują wypowiedzenia (lub części wypowiedzenia), które orzekają o budowie i atrybutach obiektu poddanego oglądowi:

> Nade mną świerki rozłożone w pogodzie, pod niebem,
> trwają bez drgnienia, ciężko zielone...
> [...]
> Kiście igliwia, zatrzymane podniesioną ręką ciszy,
> obrzeżone kobaltem, leżą nade mną bez drgnienia...

Opis obiektu dokonywany jest najczęściej przez: wymienienie jego nazwy (*świerki*), wyliczenie części składowych (*liście igliwia*) określenie związków prze-

strzennych (*leżą nade mną, pod niebem*, [myśl] *zawisła w niebiosach*) i relacji między nimi, wymienienie i waloryzację właściwości obiektu i jego części (*ciężko zielone, obrzeżone kobaltem*) (Witosz 1996, s. 19–30).

8. Sama kategoria *kontemplacji* traktowana jest jako istotny wyróżnik, wręcz składnik poetyckiego użycia języka, czyli tzw. *poetyzacji*. A. Bogusławski (1973, s. 134) przeciwstawia w obrębie użyć pozainformacyjnych języka dwie postawy:

a) instrumentalną (właściwą przede wszystkim impresji i ekspresji);

b) kontemplacyjną (estetyczną), gdy przedmiot (w tym wypadku wyrażenie językowe) jest widziany nie ze względu na coś innego, ale w sposób immanentny, sam dla siebie.

W związku z tym R. Grzegorczykowa (1991, s. 26) zauważyła, iż

> akcentowanie związku między postawą poetycką a postawą kontemplacyjną wydaje się bardzo trafne, jednakże przedmiotem kontemplacji są nie tyle wyrażenia językowe, co świat przedstawiony i w wyniku tak rozumianej postawy kontemplacyjnej powstają wypowiedzi poetyckie jako wyraz tej postawy.

Kreatywność poetycką rozumieć można jako kreowanie nie tylko formy utworu, ale (i przede wszystkim) świata intencjonalnego, przez tę formę powołanego. Tak rozumiana kreatywność dotyczy: a) tworzenia komunikatu poetyckiego, przekazującego wykreowany przez autora świat; b) tworzenia świata poetyckiego, który jest obrazem (interpretacją, wizją, głębszym ujęciem) świata rzeczywistego, obrazem odkrywającym prawdziwe oblicze (inne aspekty) istniejącego świata (Grzegorczykowa 1991, s. 26).

Postawa kontemplacyjna polega na izolowaniu przedmiotu ze związków zewnętrznych (co nie znaczy: z podobieństw i różnic w stosunku do innych przedmiotów), na skupieniu uwagi na tym przedmiocie dla niego samego (czy też dla swego z nim kontaktu), na tworzeniu sobie jego obrazu i wreszcie przeżywaniu specyficznych wrażeń powodowanych przez czynność takiego właśnie „uchwytywania" przedmiotu:

> Kontemplacja [...] dokonywa wyboru wśród treści myślowych według upodobania. Postawę, z której ona wyrasta, nazywamy postawą estetyczną, jest ona gotowością do ocen estetycznych, w których stwierdza się piękno przedmiotu (Czeżowski 1969, s. 164).

Sztukę, poezję i zjawiska estetyczne wiąże z kontemplacją również E. Cassirer (1971), przy czym bardzo mocno akcentuje jej aktywny charakter. W *Eseju o człowieku* (1971) czytamy: „Doświadczenie estetyczne polega na [...] pogrążeniu się w dynamiczny aspekt formy" (s. 252), a następnie: „Piękno [...] zależy zarówno od uczuć szczególnego rodzaju, jak od aktu osądu i kontemplacji" (s. 265).

T. Czeżowski (1969, s. 162–163) przeciwstawia kontemplację „poznawaniu i postępowaniu jako dwóm, zarówno czynnym sposobom zachowania się wobec świata". Uznanie kontemplacji za postawę nieaktywną, rozumianą jako „brak wytwarzania czegoś nowego" koresponduje w pewnym sensie z kreacją poetycką zarysowaną w *Szkicowniku poetyckim*.

Nastawienie kontemplacyjne polega na traktowaniu przedmiotu jako *ostatniej instancji*, jako czegoś samego w sobie (poza kontaktem z podmiotem obserwacji); jest więc podobne do tego, jakie się ma wobec samego siebie (Bogusławski 1973, s. 134).

Omawiany fragment prozy poetyckiej kształtuje się jako rezultat swoistej dialektyki przeżycia kontemplacyjnego, łączącej bezruch ciała i przyrody oraz dynamikę przeżyć (emocji i wartościowania).

Warto tu przytoczyć istotne dla określenia poetyckiej kontemplacji sformułowanie J.W. Goethego o „sprzeczności między podnietą a spokojem". Wyrażenie (frazę) *Miał w sercu spokój* A. Wierzbicka eksplikuje następująco: „czuł się tak, jak się czujemy, kiedy nie odrzucamy faktów = czuł się tak, jak się czujemy, kiedy nie jest tak, że nie chcemy tego, co jest (co było, jest lub będzie)". Z eksplikacji tej nie wynika, iżby *spokój* był równoznaczny z jakąś akceptacją (afirmacją) rzeczywistości. Pojęcie spokoju zdaje się mieć charakter czysto negatywny. Jest to stan, który towarzyszy brakowi niezgody na to co jest (Wierzbicka 1971a, s. 47).

9. Polecenie – pytanie podręcznikowe, czy w tekście *Szkicownika* przedstawione zostały *zdarzenia* czy *przeżycia* – kieruje naszą uwagę na kategorię *świata przeżywanego*.

Przeżycie – definiowane jest potocznie jako 'stan wewnętrzny powstający w psychice człowieka wskutek różnego rodzaju bodźców zewnętrznych lub wewnętrznych', 'silne wrażenie pozostawiające ślady w psychice', 'doznanie, odczucia' (MSJP, 663).

Zainteresuje nas przede wszystkim kategoria *przeżycia estetycznego*, definiowanego w *Słowniku terminów literackich* jako „zindywidualizowana psychiczna reakcja na przedmiot estetyczny, oceniana jako doznanie przyjemne i wartościowe" (STL, 411).

Za najbardziej charakterystyczny wyróżnik *przeżycia estetycznego* uznaje się jego *bezinteresowność* – niezależność od względów bytowych (codzienności), osobistych i praktycznych oraz od nastawień celowościowych, obliczonych na jakiś przyszły rezultat. Koncepcja bezinteresowności w ujęciu S. Ossowskiego (1958) polega m.in. na „kontemplacyjnym radowaniu się aktualnością". Jakość oraz intensywność przeżycia estetycznego nie są w pełni skorelowane z wartością estetyczną przedmiotu, lecz w znacznym stopniu mają charakter subiektywny, choć kształtowany także pod wpływem ponadindywidualnych czynników historycznych i społecznych, takich jak np. zależność od estetycznych ideałów epoki, znajomość tradycyjnych i aktualnych kanonów sztuki, upodobania estetyczne właściwe pewnym grupom społecznym itp. (Ingarden 1970).

Samo pojęcie „świata przeżywanego" staje się jednym z centralnych pojęć fenomenologii. Dzisiaj znajdujemy je w filozoficznej hermeneutyce H.-G. Gadamera (1993), w teorii działania komunikacyjnego J. Habermasa (1971) czy też konstruktywistycznej teorii nauki (por. Krasnodębski, Nellen 1993, s. 12).

Świat przeżywany jest od początku nie tylko terminem epistemologicznym, lecz także pojęciem z zakresu teorii i krytyki kultury nowoczesnej – pojęciem nie tylko

teoriopoznawczym, lecz diagnostycznym, oceniającym stan epoki, wyznaczającym pewien ideał kultury i stosunku do świata.

10. Pojęcie *Lebenswelt* – oznaczające ogólną strukturę świata, ukonstytuowaną w przednaukowym doświadczeniu, pierwotną warstwę świata, utożsamianą przez Husserla z daną naocznie przyrodą, wbudowane było w ramy fenomenologii transcendentalnej.

Według W.E. Ortha (1993) nie można usunąć napięcia między opisem a metafizyką. Każde nastawienie (doznanie) jest cząstkowe, fragmentaryczne. Każdy typ redukcji ustanawia określony typ możliwych, w typowy sposób uwarunkowanych opisów. Opozycja metafizyka – opis wynika z napięcia między usytuowaniem człowieka w konkretnych sytuacjach a jego dążeniem do wykroczenia ponad sytuacyjność w ogóle.

Świat przeżywany jest w ujęciu J. Habermasa (1971) kontekstem, w jakim odbywa się wszelkie działanie komunikacyjne oraz zasobem niereflcksyjnej wiedzy, z którego działający czerpie przekonania. Świat przeżywany ogranicza horyzont zakładanych implicite przekonań potocznych na temat granic świata.

Świat przeżywany jest skonstruowany przez *czynną myśl*. Świat taki, jakim go widział E. Kant, był bliski światu naturalnemu w rozumieniu E. Husserla (1968). Jest to świat konkretnego doświadczenia, zasadniczej korelacji między intuicją a myślą. Nie jest to myśl funkcjonująca w sferze tego co dane, lecz myśl całkowicie zautomatyzowana, która zamiast szukać swego intuicyjnego spełnienia w doświadczeniu zupełnie się uniezależnia i ostatecznie zajmuje jego miejsce.

Samo słowo *przeżycie* odznacza się zgęszczającym, intensyfikującym znaczeniem. Jeśli coś zostaje nazwane przeżyciem lub ocenione jako przeżycie, to jest ono już przez swoje znaczenie włączone w jedność pewnej całości sensu. To, co stanowi przeżycie, różni się zarówno od innych przeżyć, w których jest przeżywane coś innego, jak i od biegu życia, w którym „nie jest już tylko czymś ulotnie przepływającym w strumieniu życia (świadomości) – jest pojmowane jako jedność i osiąga przez to pewien nowy sposób bycia jednością".

„To, co można nazwać przeżyciem, konstytuuje się w *przypomnieniu*. Chodzi nam tu o zawartość znaczeniową, jaką doświadczenie, jako coś trwałego, ma dla kogoś, kto miał przeżycie" (Gadamer 1993, s. 91–92).

11. Zwracamy uwagę na pokrewieństwo między strukturą *przeżycia* w ogóle a sposobem bycia tego, co estetyczne. Przeżycie estetyczne nie jest tylko pewnego rodzaju przeżyciem obok innych przeżyć, lecz reprezentuje *istotowy* rodzaj przeżycia w ogóle.

W przeżyciu estetycznym obecna jest pełnia znaczenia, która nie należy do konkretnej treści czy przedmiotu, lecz reprezentuje raczej całość sensu życia. Przeżycie estetyczne zawiera zawsze doświadczenie pewnej nieskończonej całości. Pojęcie przeżycia pełni decydującą rolę w ugruntowaniu sztuki. Dzieło sztuki zostaje samo wyróżnione jako przedmiot przeżywania estetycznego.

W przeciwieństwie do *przeżywania* słowo „przeżycie" (*das Erlebnis*) w niemieckim piśmiennictwie rozpowszechniło się dopiero w latach siedemdziesiątych XIX wieku. To, co przeżyte, jest zawsze przeżyte osobiście. „To, co przeżyte" stosuje się na oznaczenie trwałej zawartości (i rezultatu) tego, co tu i teraz zostaje przeżyte. „Ta treść jest jak plon lub wynik, który z tego, co w przeżyciu przemijające, wydobył trwałość, wagę i znaczenie (Gadamer 1993, s. 86–89). Słowo „przeżycie" rozpowszechnia się przede wszystkim przez literaturę biograficzną. Osiągnięciem biografistyki jest właśnie to, że zapośrednicza dwa wyróżnione w leksemie „przeżycie" kierunki rozwoju znaczeniowego i rozpoznaje je jako pewien twórczy związek. Coś staje się przeżyciem, gdy nie tylko zostało przeżyte, lecz fakt przeżycia tego czegoś pozostawił po sobie jakiś szczególny ślad, który treści przeżycia nadaje trwałe znaczenie: „To, co w ten sposób jest «przeżyciem» uzyskuje całkiem nowe miejsce w bycie przez wyrażenie w sztuce".

Słynny tytuł książki W. Diltheya – *Das Erlebnis und die Dichtung* (Leipzig 1919) syntetyzuje ten związek w sugestywnym sformułowaniu (*Przeżycie i poezja*). To istotnie Dilthey pierwszy nadał temu słowu funkcję pojęciową (terminologiczną). Sama nazwa pojęcia wkrótce stała się popularna i następnie została zapożyczona (przetłumaczona) do wielu języków europejskich.

Przeżycie u Diltheya oznacza coś bezpośrednio danego, co stanowi zasadniczy materiał dla wszelkiego wyobrażenia.

12. Nawiązując do kategorii *res cogitans* Kartezjusza, W. Dilthey (1922) określa pojęcie przeżycia przez *refleksyjność*, wewnętrzność i na podstawie tego szczególnego sposobu istnienia próbuje uzasadnić teoriopoznawczo poznanie świata historycznego.

Podobnie uniwersalna jest epistemologiczna funkcja, jaką pojęcie przeżycia pełni w fenomenologii E. Husserla (1921). W piątym *Badaniu logicznym* (rozdział drugi) fenomenologiczne pojęcie przeżycia zostaje *explicite* odróżnione od ujęcia popularnego (potocznego). Jednostkę przeżycia rozumie się nie jako cząstkę realnego strumienia przeżyć JA, lecz jako stosunek intencjonalny. Jednostka sensu „przeżycie" ma charakter teleologiczny. Przeżycia istnieją tylko o tyle, o ile coś jest w nich przeżywane i mniemane. Wprawdzie Husserl uznaje także przeżycia nieintencjonalne, to jednak wchodzą one w skład jednostki sensu przeżyć intencjonalnych jako składniki (momenty) „materiałowe". Dlatego u Husserla pojęcie przeżycia staje się terminem obejmującym wszelkie akty świadomości, których istotową strukturą jest intencjonalność (Husserl 1921, t. 2, s. 265).

Przeżycie cechuje szczególna bezpośredniość, która wymyka się wszelkiej próbie ustalenia. Wśród synonimów wypełniających pole znaczeniowe *przeżycia* wymienia się szereg określeń związanych z panteizmem: *akt życia, akt wspólnotowego bytu, moment, własne uczucie, doznanie, oddziaływanie, pobudzenie jako swobodne samookreślenie umysłu, źródłowa wewnętrzność, poruszenie* itd.

Jako *moment życia* każdy akt pozostaje związany z nieskończonością życia, która się w nim przejawia. Wszystko, co skończone, jest wyrazem, przedstawieniem tego, co nieskończone (Gadamer 1993, s. 89).

Dla Diltheya istotny wydaje się zarówno aspekt panteistyczny (*przeżycie*), jak i pozytywistyczny (*wynik przeżycia*).

13. Każde przeżycie ma coś z przygody (Simmel 1919, s. 11–28). Przygoda nie jest tylko pewnym epizodem. Epizody są uszeregowanymi po kolei jednostkami, które nie pozostają w żadnym wewnętrznym związku i nie mają żadnego trwałego znaczenia właśnie dlatego, że są *epizodami*.

Przygoda natomiast przerywa wprawdzie utarty bieg rzeczy, ale do związku, który przerywa, jest odniesiona pozytywnie i ma dlań znaczenie. Pozwala odczuć życie w całości, w jego rozległości i mocy. Odsuwa na bok uwarunkowania i zobowiązania, wśród których toczy się zwykłe życie. Waży się na wyprawę w nieznane.

Zarazem jednak zdaje sobie sprawę ze swojego wyjątkowego charakteru i przez to pozostaje gotowa na powrót do zwyczajności, w którą nie może zostać przeniesiona. Dlatego przygodę się „przeżywa" tak jak próbę lub sprawdzian, z których wychodzi się bogatszym i dojrzalszym (Simmel 1919, s. 11–28).

Mając ciągle na uwadze przytoczony na początku artykułu fragment *Szkicownika poetyckiego*, zainteresujemy się także tezą sformułowaną w ramach teorii poznania, rozwijaną niezależnie od tradycji fenomenologicznej przez Michaela Polanyiego, który ośrodkiem swej epistemologii czyni ciało i wiedzę osobistą doświadczającego podmiotu:

> Każda myśl zawiera składniki, których uświadomienie wspomaga *ogniskową treść* naszego myślenia, i każda jest obecna we wspomagających ją elementach tak, jakby były one częściami naszego ciała. Tak więc myślenie jest nie tylko z konieczności intencjonalne, jak sądzi Franz Brentano – jest także z konieczności obciążone pierwiastkami, które ucieleśnia. Ma ono strukturę *od–ku* (Polanyi 1966, s. X).

Tak więc możemy nie tylko stwierdzić, że oczywiście *wtórny punkt skupienia* jest słuchowy w języku mówionym, wzrokowy w języku pisanym, lecz także, że zmiany w centralnych punktach skupienia (jako składniki „świadomości ogniskowej") będące „figurami" chwytanymi jako wyłaniające się z „tła", mają poważne następstwa dla rozumienia sposobu, w jaki język (poetycki) łączy się ze światem.

14. Język poetycki określa się jako ogół sposobów posługiwania się językiem uznawanych za swoiste dla literatury pięknej, w szczególności dla poezji w jej dzisiejszym rozumieniu, a więc dla liryki. Stałym wyróżnikiem wypowiedzi, które go reprezentują, jest – na tle całej pozostałej praktyki językowej – dominowanie w nich funkcji estetycznej.

Odrębność funkcji poetyckiej przejawia się w kreatywności językowej: w nieustannym przekraczaniu normy, zwłaszcza semantycznej, języka standardowego (m.in. tworzenie metafor), a także w naruszaniu reguł łączliwości utartych, potocznych zwrotów i wyrażeń. Poetyckie użycie języka nie jest normalnym zastosowaniem systemu (Grzegorczykowa 1991).

„Poezja burzy charakter odbiciowy języka" (Jakobson 1960), tzn. narusza standardowy obraz światowy odbity w języku ogólnym, jego semantyce i składni. Narusza po to, by przekazać niepowtarzalną, poetycką wizję świata, niedostępną przeciętnemu widzeniu.

Wykaz skrótów

MSJP – *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1968

PSTL – *Podręczny słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1994

STL – *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2 poszerzone, poprawione, Wrocław 1988,

SWO – *Słownik wyrazów obcych*, red. Z. Rysiewicz, wyd. 12, Warszawa 1993

Bibliografia

Bogusławski A. (1973), *Właściwości pragmatyczne wyrażeń równoznacznych*, „Pamiętnik Literacki" LXIV, z. 3, s. 121–151

Bruner J.S. (1978), *Poza dostarczone informacje*, przekł. B. Mroziak, Warszawa

Bujak-Lechowicz J. (2002), „Pojęcie SZCZĘŚCIA w dyskursie naukowym i potocznym, w ujęciu kognitywnym". Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Iwony Nowakowskiej-Kempnej, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Katowice (wydruk komputerowy)

Cassirer E. (1971), *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa

Czeżowski T. (1969), *Trzy postawy wobec świata*, [w:] *Odczyty filozoficzne*, Toruń

Dilthey W. (1922), *Leben Schleiermachers*, wyd. 2, Berlin

Dobrzyńska T. (1984), *Metafora*, Wrocław

Gadamer H.-G. (1993), *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków

Goethe J.W. (1981), *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa

Grzegorczykowa R. (1991), *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, „Język a kultura", t. 4, *Funkcje języka i wypowiedzi*, Wrocław, s. 11–28

Habermas J. (1971), *Vorbereitende Bemerkungen zu eines Theorie der kommunikativen Kompetenz*, [w:] *Theorie der Gesselschaft oder Socialtechnologie*, Frankfurt am Main

Husserl E. (1952), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, „Husserliana", t. 6, Den Haag

Husserl E. (1967), *Logische Untersuchungen*, Halle 1921, t. 2. Tłumaczenie polskie D. Gierulanki, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii I*, Warszawa

Husserl E. (1968), *Logische Untersuchungen*, t. 2, cz. 1, Tübingen

Ingarden R. (1970), *Przeżycie estetyczne* [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa

Jakobson R. (1960), *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki" LI, z. 2, s. 431–473

Jędrzejko E. (1998), *Obrazy rodziny w powieści pozytywistycznej z perspektywy lingwistyki kulturowej – tendencyjność – stereotypy i konotacje*, [w:] *Rodzina – język – tradycja – tożsamość*, red. I. Nowakowska-Kempna, Katowice

Krasnodębski Z. Nellen K., red. (1993), *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, Warszawa

Lalewicz J. (1975), *Komunikacja językowa i literatura*, Warszawa

Kwiatkowski J. (1967), *Wstęp* [do:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 194, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. III–CXIV

Orth W.E. (1993), *Nauki społeczne między metafizyką a opisem*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, red. Z. Krasnodębski, K. Nellen, Warszawa, s. 213–229

Ossowski S. (1958), *Co to są przeżycia estetyczne?*, [w:] *U podstaw estetyki*, Warszawa

Peterson C., McCabe A.E. (1983), *Developmental psycholinguistics: Three ways of looking at a childs narrative*, New York

Polanyi M. (1966), *The Tacit Dimension*, Garden City

Sachs, J. Goldman J., Chaille Ch., *Planning in pretend, play: Using language to coordinate narrative development* [w:] *The development of oral and written language in social contexts*, red. A.D. Pellegrini, T.D. Jawkey, Norwood

Simmel G. (1919), *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig

Trzebiński J. (1981), *Twórczość a struktura pojęć*, Warszawa

Uryga Z. (1982), *Odbiór liryki w klasach maturalnych*, Warszawa–Kraków

Wierzbicka A. (1971a), *„Kocha, lubi, szanuje". Medytacje semantyczne*, Warszawa 1971

Wierzbicka A. (1971b), *Porównanie – gradacja – metafora*, „Pamiętnik Literacki" LXII, z. 4, s. 127–147

Wierzbicka A. (1983), *Genry mowy*, [w:] *Tekst i zdanie*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław

Witosz B. (1996), *Anarchiczna struktura opisu*, [w:] *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa