

Andrzej Stoff*

Dwujęzyczność utworu literackiego: problem teoretyczny i wykonawczy. O *Carycy i zwierciadle* Janusza Szpotańskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2016.004>

Streszczenie: W artykule podjęto próbę charakterystyki poematu Janusza Szpotańskiego jako tekstu dwujęzycznego. Obecność w utworze – będącym satyrą na Związek Sowiecki, stosunki polsko-sowieckie i naiwność polityków Zachodu – rozmaitych nawiązań do języka okupanta wzmacniała jego satyryczną wymowę, nie pozostawiając wątpliwości co do oceny aktualnej sytuacji historycznej Polski. Przyjęte rozwiązanie wzmacnia też realizm opisywanych – bądź tylko napomykanych – sytuacji, mających swe pierwowzory w politycznej rzeczywistości epoki Breżniewa. Realizacja głosowa tak zorganizowanego tekstu nastroża jednak licznych trudności czytelnikowi, a zwłaszcza recytatorowi. Dwujęzyczność tekstu w praktyce selekcjonuje czytelników według stopnia znajomości języka rosyjskiego – nawet jeżeli autor posługuje się często tylko aluzjami (fonetycznymi bądź semantycznymi) do niego.

Słowa kluczowe: polska literatura współczesna; satyra polityczna; twórczość Janusza Szpotańskiego; tekst dzieła literackiego

Summary

Bilingualism of the literary text: theoretical and practical problem.

On *Tsarina and the Mirror* by Janusz Szpotański

Janusz Szpotański (1921–2001) was a Polish poet, satirist, literary critic and translator. In his satiric poems he contests communist system – irrational character of its ideology and political practice,

* Teoretyk i historyk literatury, profesor nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Teorii Literatury w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; autor prac z zakresu teorii dzieła literackiego i jego interpretacji, aksjologii literatury, teorii i historii *science fiction*, twórczości Stanisława Lema i Henryka Sienkiewicza, poetyki epiki, liryki i dramatu. E-mail: Andrzej.Stoff@umk.pl

as seen from the perspective of Polish intellectuals. This paper deals with the theoretical and practical consequences of the occurrence of two languages (Polish and Russian) in one literary text.

Keywords: Polish contemporary literature; political satire; literary works of Janusz Szpotański; text of literary work

I

Autor

Janusz Szpotański, urodzony w Warszawie (1929), zmarł tamże (2001). Środowisko, z którego pochodził (ojciec pracował przed wojną jako wzięty adwokat, rodzina była majątna), ucierpiało zawodowo i materialnie w nowym systemie politycznym, czym częściowo przynajmniej można tłumaczyć koleje i styl jego życia. W roku 1951 usunięty z filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Warszawskim z powodów politycznych¹, w latach 1956–1960 studiował tamże filologię polską; w istocie samouk, zdobywający wiedzę w bibliotekach. Szachista od najmłodszych lat, zdobył tytuł mistrza krajowego. Autor antykomunistycznych poematów satyrycznych, od lat 60. upowszechnianych na spotkaniach towarzyskich, które stały się dla niego sposobem życia i stymulatorem twórczości. W ten sposób debiutował w roku 1964 szopką satyryczną *Cisi i gęgacze, czyli bal u prezydenta* – pamfletem na ówczesnego I sekretarza PZPR Władysława Gomułkę, ale i na ówczesną inteligencję. Rozpolitykowanej opozycji zarzucał wyżywanie się w jałowych dyskusjach bez praktycznych konsekwencji. W latach 70. publikował w drugim obiegu (*Towarzysz Szmaciak, czyli wszystko dobre, co się dobrze kończy*, Oficyna Nowa 1977) i w wydawnictwach emigracyjnych.

Scharakteryzowany przez Gomułkę na osławionym zebraniu aktywu partyjnego 19 marca 1968 roku jako „człowiek tkwiący w zgniliźnie rynsztoka”, którego utwór *Cisi i gęgacze* to „reakcyjny paszkwil, ziejący sadystycznym jadem nienawiści do naszej partii i do organów władzy państwowej”, został osądzony przy drzwiach zamkniętych z art. 23 tzw. Małego Kodeksu Karnego z 1946 roku (!). Skazany za „rozpowszechnianie wiadomości mogących wyrządzić istotną szkodę interesom państwa”. W stanie wojennym internowany. Zawsze zachowywał krytycyzm w ocenie aktualnej sytuacji (także po roku 1989) i indywidualizm myślenia; dbał o intelektualną niezależność, co wyrobiło mu opinię „niepoprawnego”².

W roku 1990 ukazały się w Londynie jego *Zebrane utwory poetyckie* w opracowaniu Antoniego Libery i Zygmunta Saloniego. Pośmiertnie odznaczony Krzyżem Komandorskim

¹ Powodem był wiersz poświęcony koleżance-aktywistce. Utwór ten i opis okoliczności relegowania można znaleźć w: A. Świerkot, *Zawsze niepoprawny Janusz Szpotański*, Wrocław 2006, s. 26–27.

² Kapitałnym przyczynkiem do studium kłopotów z „niepokornymi”, także po roku 1989, są nekrologi i artykuły wspomnieniowe.

Orderu Odrodzenia Polski przez prezydenta Lecha Kaczyńskiego. Życie Szpotańskiego streszcza w symboliczny sposób zdjęcie na okładce londyńskiego wydania jego utworów: na pierwszym planie szachownica z figurami w nieporządku, nasuwającym metaforyczny sens życia jako gry, którą autor toczył ze światem, w głębi stołu butelka wódki i wypełniona niedopalkami popielniczka – nieodłączne atrybuty towarzyskich spotkań, które stanowiły środowisko jego literackich występów, a wszystko na tle regałów wypełnionych stosami książek i papierów³.

Utwór

Poemat satyryczny *Caryca i zwierciadło* – zjadliwy pamflet na imperialistyczne ambicje Związku Sowieckiego i zliberalizowaną wersję kultu jednostki realizowaną przez jego przywódcę Leonida Breżniewa – ukazał się w 1974 roku w paryskiej „Kulturze” (w numerze 10) pod pseudonimem Aleksandra Oniegowa.

Utwór wykorzystuje jako sytuację wyjściową stary baśniowy motyw zwierciadła zagadywanego przez użytkowniczkę o ocenę własnego wyglądu. Tym razem jest to caryca Leonida, wtedy wręcz odruchowo każdemu czytelnikowi, a współcześnie każdemu choć trochę zorientowanemu w historii XX wieku, jednoznacznie kojarząca się z ówczesnym władcą sowieckiego imperium. Poemat ogranicza się do jednej sytuacji, w której autor zsyntetyzował w obraz systemu motywy stereotypowe, a więc łatwe do identyfikacji, ale też w swojej ogólności prawdziwe, które w odbiorze mogą stać się podstawą bogatych wyobrażeń. Znajdują one potwierdzenie w historycznych konkretach Związku Sowieckiego epoki Breżniewa, przypominanych tu wprost lub przynajmniej aluzyjnie. Podstawą myśli historyzoficznej, kształtującej obraz świata w poemacie, ale także wyznaczającej jego przesłanie, jest przekonanie o kontynuacji przez państwo nominalnie komunistyczne mocarstwowych ambicji carskiej Rosji, a więc formacji politycznej, którą rzekomo przewyciężyło.

Lista realiów sowieckich, jakie dają się wypatrzeć w poemacie, jest długa. Składają się one na w miarę pełną charakterystykę systemu, a świadczą – w sposobie ujęcia – nie tylko o antykomunistycznym nastawieniu autora, ale przede wszystkim o trafnym zdiagnozowaniu przez niego systemu, zwłaszcza jego kontaktów z Zachodem, których rodzaj i sposób uprawiania dla każdego, kto myślał niezależnie i marzył o odzyskaniu przez Polskę niepodległości, oznaczały utrwalenie porządku pojałtańskiego w Europie.

W charakterystyce systemu sowieckiego dobrze oddane zostało zagrożenie, jakie odczuwa osoba sprawująca formalnie nawet najwyższą władzę⁴, akcentowanie podejrzliwości jako dominującego sposobu odnoszenia się do innych osób z kręgu władzy, a także tępa służalczość podwładnych, przerażająca się w sytuacjach krytycznych w paraliżującą bezradność. Są też w poemacie obecne dwie koncepcje polityki wobec Zachodu, których śledzenie było stałym zajęciem ówczesnej sowietologii. Jedną reprezentują wojskowi, skłonni do rozstrzygania spraw międzynarodowych istotnych dla ZSRS na drodze militarnej;

³ Nieliczne nowsze teksty, nawet cenne pod względem faktograficznym, traktują biografię (zwłaszcza) i twórczość Szpotańskiego jako osobliwość, a pisane są głównie przez osoby, które go znały. Por. T.Z. Zapert, *Odłożona partia Szpota*, „Rzeczpospolita” 2009, numer z 4–5 kwietnia, s. K6.

⁴ Miało to motywację w sposobie, w jaki odsunięto od władzy poprzednika Breżniewa, Nikitę Chruszczowa, nie wspominając już o sposobie ukształtowania się nowego wariantu sprawowania władzy po śmierci Stalina.

drugą – polityczni „liberałowie”, a jej wykładnię prezentuje w poemacie sama Leonida. Koncepcja ta polega na „odurczaniu” Zachodu, tak by jego politycy, utraciwszy rozeznanie w rzeczywistych celach Związku Sowieckiego, gotowi byli postępować – nawet nie w pełni zdając sobie z tego sprawę – dokładnie według jego życzeń. Do wyłożenia tej polityki służy Szpotańskiemu bezlitośnie zjadliwy w tonie przegląd wizyt zachodnich mężów stanu, przy czym pamiętny z tamtych lat rytuał uścisków i pocałunków spotykających się przywódców (raczej jednak bratnich partii i narodów) staje się metaforą politycznego uwiedzenia:

Bo nad upojne wszystkie trunki
nad koka-kołę, wew-kliko,
o ileż upojniejsze są
słynne Carycy pocałunki!
Pomniu, kak prijechał w Moskwu
de Gaulle, sklierotik i starik,
i ja jewo pocełowała,
on potom prosto dostał tik,
ach, on formalno popał w trans,
on przestał bredzić o *belle France*
i tylko skuczał u mych stóp⁵.

Koncepcja osiągania pożądaných rezultatów w kontaktach z Zachodem przez umiejętne łączenie wzbudzania strachu przed militarną siłą imperium i metody „odurczania” jest rezultatem pogardy dla elit politycznych i intelektualnych państw demokratycznych – wśród odbywających „pielgrzymki” do ojczyzny światowego proletariatu byli liczni intelektualiści, zwłaszcza pisarze, na których opinii władzom sowieckim bardzo zależało. W rozmyśleniach Leonidy jest i taki fragment⁶:

Bo nic nie wzrusza tak Zachodu,
jak szum frazesów o wolności.
Możesz pół świata zakuć w dyby,
strzelać w tył głowy, łamać kości,
ale bredź przy tym o ludzkości,
o Lepszym Jutrze, Wielkim Świcie,
A wyjdiesz na tym znakomicie!

Łatwowierność przeciwników politycznych i cechujący ich postawę brak imponderabiliów pozwala osiągać pożądane rezultaty także we własnym obozie, zwłaszcza w tłumieniu niewygodnych ruchów reformatorskich – w oficjalnej terminologii „rewizjonistycznych”. Stąd wzmianka o marszałku Jakubowskim, który „wszedł do Pragi”. Jest to poetycki ślad inwazji państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację w sierpniu roku 1968 i głoszonej wtedy dla uzasadnienia tego i podobnych kroków teorii ograniczonej suwerenności państw socjalistycznych, zwanej „doktryną Breżniewa”. Przy okazji Szpotański wkłada w usta cary-

⁵ Wszystkie cytaty według wydania: J. Szpotański, *Gnom. Caryca. Szmaciak*, Warszawa 2007.

⁶ Rzecz charakterystyczna: tam gdzie autor wyklada rzeczy najważniejsze, pozostaje przy języku polskim, chociaż formalnie cytowany fragment jest rozmyśleniem sowieckiego przywódcy.

cy cyniczny wykład nowomowy jako skutecznego narzędzia zakłamywania rzeczywistości, tym razem na użytek intelektualnego obezwładnienia Zachodu:

Na czarne – „białe” mówić nada,
bo to przemawia do Zapada;
na knuty, kaźnie i tortury –
że to gumanne manikiury!
Nada ich przekonywać mudro,
że wojna – mir, że chlew to źródło,
że okupacja – wyzwolenie,
a będą cieszyć się szalenie!
A kiedy z wolna, po troszeczku
w tej dialektyce się wyćwiczą,
to moją staną się zdobyczą [...].

Ktoś tak czytany i o takich poglądach politycznych jak Szpotański był zapewne czytelnikiem powieści *Rok 1984* Orwella, ale tak precyzyjnie wyłożona jedna z podstawowych zasad nowomowy, jaką jest narzucanie słowom sensu ich antonimów, mogła równie dobrze zostać podpatrzona w bezpośrednio doświadczanej propagandzie komunistycznej.

Z wewnętrznej rzeczywistości sowieckiej Szpotański przeniósł do poematu przede wszystkim pamięć o obozach („archipelagów dlinnyj szereg”⁷), wykorzystywanie psychiatrii dla wyeliminowania opozycji z życia publicznego, a także znamiennej cechą ówczesnej propagandy, która dążyła do wykazania pierwszeństwa ludzi radzieckich, a nawet – wcześniej – rosyjskich, byle o odpowiednim pochodzeniu klasowym, jako odkrywców i wynalazców w dziejach światowej cywilizacji. Stąd wzięła się szydercza wzmianka o „polarnej zorzy, którą wynalazł Łomonosow, by oświetlała carski tron”⁸.

Wyjątkową rolę odgrywa w poemacie konflikt ideologiczny z Chinami, który w czasie rządów Breżniewa miał nawet swój epizod militarny w sporze o gospodarcze wykorzystanie wysepek na granicznej syberyjskiej rzece. W fabularnej strukturze poematu jest to sytuacyjna puenta; w wymiarze ekspresywnym – przejaw cichej satysfakcji z kłopotów znieprawidzonego hegemonu, który dotychczas potrafił z powodzeniem realizować wszystkie polityczne zamierzenia w skali globalnej. (A z decydującego wpływu stanu gospodarki na możliwości polityczne wtedy jeszcze niezbyt dobrze zdawano sobie sprawę. Złudzenie co do decydującej roli czynnika chińskiego było powszechne, wzmacniano je bowiem postawą życzeniową). Temu, co było aktualne w czasie powstawania poematu, Szpotański przypisał jednak przesadne znaczenie. Sposób wprowadzenia motywu chińskiego zdaje się sugerować, że to w konkurencyjnych zabiegach Chin o ideologiczną hegemonię widział i on główny czynnik destrukcyjny wewnątrz obozu komunistycznego. Historia postanowiła jednak inaczej...

Poemat *Caryca i zwierciadło* miał żywot niejako podwójnie konspiracyjny: pierwszy – ze względu na towarzyski i emigracyjny (tu pod pseudonimem) sposób upowszechniania, drugi – jako obiekt zainteresowania służby bezpieczeństwa. Ten drugi świadczy o tym, że komunistyczna władza nie zlekceważyła utworu, zwłaszcza z racji chwytliwego tonu jego

⁷ J. Szpotański, op. cit., s. 109.

⁸ Ibidem.

zjadliwej antysowieckiej satyry. Z roku 1975 pochodzą dwa świadectwa archiwalne, dla badacza literatury osobliwe wprawdzie, ale jednak cenne jako świadectwa odbioru „służbowego”, charakterystycznego dla funkcjonowania kultury w tamtych czasach. TW „Jan”, czyli dwudziestosześcioletni wtedy poeta Leszek Żuliński, podopieczny pułkownika SB Krzysztofa Majchrowskiego, zdawał relację z przyjęcia imieninowego, jakie odbyło się u Marka Zielińskiego 15 maja, na którym „Jan Tomasz Lipski (syn Jana Józefa), [...] wygłosił z pamięci długi, ponadpółgodzinny utwór Janusza Szpotańskiego *Caryca i zwierciadło*, drukowany niedawno w paryskiej «Kulturze», zawierający ostre akcenty antyradzieckie i antypartyjne”, a „zapomniane słowa podpowiadał mu Wojciech Ostrowski, pracownik wydziału ekonomii politycznej Uniwersytetu Warszawskiego”⁹. Natomiast Kazimierz Koźniewski, czyli TW „33”, w donosie z 7 listopada tegoż roku przekazywał wiadomość, że „Antoni Słonimski przypisuje Szpotańskiemu autorstwo satyrycznego poematu *Caryca i zwierciadło* [...], co jest prawdą, a w tekście cieszy go najbardziej ustęp o Jarosławie Iwaszkiewicz”¹⁰. Jak z tego wynika, poemat był czytany i wysłuchiwany nie tylko prywatnie, ale i służbowo.

Problem

Wbrew tak obiecującym zapowiedziom tematu literacko-politycznego w poemacie Szpotańskiego interesuje mnie kwestia czysto teoretyczna, językowa. Otóż *Caryca i zwierciadło* jest wyjątkowym przykładem językowej dwutworzywości utworu literackiego. Użyte w tytule referatu określenie „dwujęzyczność” pozostaje w zasadzie nieadekwatne do językowego kształtu tego poematu. Nazywano bowiem dotąd w ten sposób sytuację twórcy piszącego – najczęściej w kolejnych etapach życia – w dwu różnych, znanych mu językach (Jan Kochanowski, Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Rittner, Bruno Jasioński). Poszczególne utwory zachowywały jednak językową tożsamość, przynajmniej w swych wersjach oryginalnych. Zdarzały się również autorskie przekłady, które na ogół były nowymi wersjami oryginału. *Caryca i zwierciadło* natomiast chce być „dwujęzyczna” – równocześnie, w obrębie tego samego tekstu. A jako że to tekst jest zawsze podstawą istnienia i poznawania konkretnego utworu, wydaje się to w ogóle sprzeczne z teorią dzieła literackiego. Teoria rozpatruje zawsze dzieło utrwalone w konkretnym języku narodowym, traktując sposób tego utrwalenia jako wyraz kompetencji językowej autora (i szerzej – jakości jego warsztatu artystycznego) oraz wyzwanie dla sprawności językowej czytelników. Jak ważna jest to kwestia, świadczy powszechnie przyjmowana zasada, że to język, a nie na przykład pochodzenie autora, decyduje o przynależności utworu do konkretnej literatury narodowej: Conrad jest więc pisarzem angielskim, a nie polskim.

Dla wyjaśnienia sposobu i sensu współobecności języka polskiego i rosyjskiego w poemacie Szpotańskiego nie będzie też pomocne pojęcie dwujęzyczności znane socjolingwistyce, gdzie oznacza „fakt społeczno-językowy, polegający na równoczesnym używaniu na co dzień przez daną grupę społeczną dwóch różnych języków”, a może dotyczyć wykorzystywania przez różne środowiska „języka uznanego ze względów cywilizacyjnych za

⁹ J. Siedlecka, *Kryptonim „Liryka”*, Warszawa 2008, s. 407. Realia opisanej w donosie sytuacji wskazują, że utwór był już bardzo dobrze znany części osób.

¹⁰ Ibidem, s. 37.

język ogólny”¹¹ (np. współcześnie pozycja języka angielskiego w nauce). Wielojęzyczność jest wszakże możliwa w utworze literackim jako zjawisko pochodne względem zasady indywidualizacji języka postaci; stanowi wtedy wykładnik ich statusu etnicznego (Kozacy w *Ogniem i mieczem*) lub kulturowego (język francuski arystokracji rosyjskiej w *Wojnie i pokoju* Tolstoja). Ze zjawiskiem takim mamy do czynienia wtedy, kiedy autor wprowadza wypowiedzi postaci w języku ich narodowościowego pochodzenia lub kulturowej przynależności, przypisanej im w świecie przedstawionym dla osiągnięcia określonych celów kompozycyjnych, a w konsekwencji także ideowych¹². Zróżnicowanie językowe rzeczywistości społecznej utworu służy osiągnięciu większego stopnia prawdopodobieństwa tego, co przedstawione względem jego historycznego bądź społecznego odpowiednika. Z drugiej jednak strony, dla zachowania komunikacyjnej funkcjonalności wobec przeciętnego czytelnika, innojęzyczność wypowiedzi postaci bywa – zwłaszcza gdy dotyczy obszerniejszych fragmentów – jedynie deklarowana za pośrednictwem odpowiednich wzmianek narracyjnych albo sugerowana przez użycie pojedynczych słów bądź zwrotów – kluczowych dla sensu wypowiedzi. Rozmaitość form stosowania i celów, dla jakich ten zabieg językowy bywa stosowany, okazuje się bardzo duża i podlega zarówno regułom aktualnie dominujących konwencji, jak i autorskiej inwencji. Jest to jednak zawsze problem poetyki, a nie ontologii dzieła literackiego, i to w jej języku konkretne zjawiska muszą być opisywane i objaśniane.

W stosunku do wszystkich takich obcojęzycznych miejsc tekstu literackiego odnosi się wtedy w sposób szczególnie uzasadniony uwaga Romana Ingardena, że wypowiedź postaci w świecie utworu jest w istocie jednym z przedmiotów przedstawionych, jakie świat ten uposażają i jej wyjaśnianie powinno ten szczególny status uwzględnić. Sformułowanie wypowiedzi postaci w języku innym niż macierzysty język utworu ów przedmiotowy status jeszcze bardziej uwyrażnia. Jak trafne jest spostrzeżenie o „wzięciu w nawias” wypowiedzi postaci w kontekście całości tekstu, i jak adekwatna nazwa zjawiska (Ingarden mówi o uprzedmiotowieniu słowa wypowiedzanego¹³), świadczą przykłady, kiedy to zarówno partnerzy mówiącego w świecie przedstawionym, jak i czytelnicy, są zmuszeni – przynajmniej początkowo – do osobnej interpretacji, po pierwsze, samego faktu obcojęzyczności wypowiedzi, po drugie – jej treści. Właściwy sens takiego miejsca w tekście utworu („przedmiotu przedstawionego” – jak chciałby Ingarden) ujawnia dopiero uzgodnienie cząstkowych sensów obydwu wymienionych zabiegów. Autor może bowiem w ten sposób uruchomić subtelną grę informacyjną, polegającą na zróżnicowaniu obiegu informacji w obrębie świata przedstawionego. Znajomość bądź nieznanostwo danego języka przez jedną z postaci, deklarowana bądź utajniona, może być wykorzystywana dla umotywowania dalszego biegu zdarzeń. Dobrą ilustracją takich komplikacji i ich fabularnego wykorzystania jest w *Potopie* scena w karczmie w Kruszynie, kiedy to Kmicic dzięki kłamstwu

¹¹ Dwujęzyczność, [hasło w:] Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, *Słownik terminologii językoznawczej*, Warszawa 1968, s. 139.

¹² Na przykładzie powieści Sienkiewicza starałem się to pokazać w artykule: A. Stoff, *Wielojęzyczność powieściowego świata „Trylogii”*, [w:] Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej, red. K. Stępnik, T. Bujnicki, Lublin 2007, s. 167–176.

¹³ R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] idem, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, s. 36. Chociaż Ingarden porusza tę kwestię przy okazji omawiania dyskusyjnego pomysłu zwielokrotniania warstw dzieła literackiego, to jednak sama w sobie zasługuje ona na uwagę i wykorzystanie jej konsekwencji w poetyce, czyli ostatecznie w analizie i interpretacji, dla których wyniku ma ona znaczenie doniosłe.

dotyczącemu swej nieznajomości języka niemieckiego może swobodnie przebywać w towarzystwie oficera króla szwedzkiego Weyharda Wrzeszczowicza i posła cesarskiego barona Lisoli, a informacje zasłyszane w ich rozmowie przekazać jako ostrzeżenie jasnogórskim zakonnikom¹⁴. Tego rodzaju zabiegi kompozycyjne są już czymś wykraczającym poza zasadę indywidualizacji języka postaci.

Jeżeli jednak od poetyki powrócimy do ontologii, to musimy zaakceptować jako rzecz oczywistą, że wszystkie rozważania Ingardena dotyczące warstwowości (dwie warstwy mają – jak wiadomo – charakter językowy), a zwłaszcza utrwalenia dzieła w tekście, zakładają jedność tworzywa, objaśniają dzieło pisane i istniejące zawsze w konkretnym języku narodowym – właściwym komunikacyjnie dla jego genezy¹⁵. Wszelkie elementy obcojęzyczne są w tej koncepcji enklawami, których obecność musi być umotywowana przedmiotowo, to znaczy regułami świata przedstawionego, pozostającymi w stosunku analogii do rzeczywistości. Wobec tego sytuacja, w której utwór – ostentacyjnie co do wyrazistości, a powszechnie co do zakresu występowania zjawiska – realizuje dwujęzyczność, wymaga szczególnie uważnej interpretacji, by uniknąć jej skwitowania po prostu zaliczeniem do stylizacji bądź poprzestania na uznaniu jej jedynie za przejaw efektownej gry językowej. Składnikiem tego wyjaśnienia musi być też ustalenie konsekwencji takiego ukształtowania tekstu dla jego odbioru, w tym także dla głosowej realizacji.

Samo zjawisko nie jest nowe, podobnie jak refleksja nad nim. Leo Spitzer już osiemdziesiąt lat temu badał „świadome i celowe użycie gwarowych i obcojęzycznych cytatów” w utworach literackich jako środek stylistyczny i przejaw wyobraźni dźwiękowej ich autora¹⁶. Uznawał je za pochodne praktyk języka mówionego i wyraz tendencji realistycznych w literaturze. Z przeprowadzonych przez siebie analiz wyprowadzał wnioski normatywne. Przede wszystkim uważał, że „mieszanie systemów językowych jako takie działa ożywiająco na styl, nie powinno jednak wykraczać poza ramy tego, co stylistyczne, dorywcze, rozmyślne i stawać się językowo pospolitym”, oraz że „wielojęzyczność, o ile pozostaje okazjonalna, jest skutecznym środkiem stylistycznym”¹⁷.

Caryca i zwierciadło nie spełnia jednak tak sformułowanych kryteriów artystycznie właściwego stosowania wielojęzyczności, zwłaszcza tego, które mówi o stylistycznie skutecznej okazjonalności (tylko okazjonalności!) jej występowania. Wyjaśnienia wymaga zwłaszcza „naturalność” zabiegu zastosowanego przez Szpotańskiego: formułowanie wypowiedzi z równoczesnym wykorzystaniem elementów dwóch języków nie zatrzymuje uwagi czytelników (tym bardziej nie zatrzymywało jej w przypadku słuchaczy) na samej technice zabiegów. To nie jest „gra” językowa, w której odbiorze liczyłoby się docenienie przez czytelnika autorskiej pomysłowości, a nawet przewrotności. Szpotański chce w ten sposób przekazać treść jak najbardziej serio, liczy na zrozumienie znaczenia tego, co wyklada, a nie na wywołanie zadowolenia ze stosowanych zabiegów. Wszystkie one, mimo ich oryginalno-

¹⁴ To nieoczekiwane spotkanie ma w planie ideowym *Potopu* nieporównanie większe znaczenie, niż określenie dalszego biegu akcji i losów Kmicica, ale rzecz zasługuje na osobne omówienie, gdyż pokazuje znamieny rys poetyki Sienkiewicza: wielofunkcyjność każdego z użytych elementów i rozwiązań.

¹⁵ Lub tłumaczenia, co jest jednak osobną sprawą. Por. R. Ingarden, *O tłumaczeniach*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, pod red. M. Rusinka, Wrocław 1955, s. 127–190.

¹⁶ L. Spitzer, *Wielojęzyczność jako środek stylistyczny i wyraz wyobraźni fonetycznej*, tłum. R. Handke, [w:] K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, wyb. tekstów i oprac. M.R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972, s. 237.

¹⁷ *Ibidem*, s. 257.

ści, mają podstawowy sens taki sam, jak wszelkie zabiegi stylistyczne w utworach tradycyjnie jednojęzycznych – służebności względem treści i idei.

W jakim stopniu warunkiem „płynności” odbioru (i, oczywiście, zrozumiałości tekstu) jest znajomość języka rosyjskiego, to sprawa, którą przekonująco rozstrzygnąć by mogły chyba jedynie praktyczne sprawdziany czytelnicze. Teoretycznie można wyodrębnić cztery grupy odbiorców (słuchaczy i czytelników) o zróżnicowanych kompetencjach językowych. W porządku malejącej zdolności percepcji *Carycy i zwierciadła* ich wykaz przedstawiałby się następująco: 1. odbiorcy żyjący w czasach komunistycznych lub dobrze je pamiętający i zarazem znający język rosyjski, 2. odbiorcy żyjący w tamtych czasach bądź pamiętający je, ale nieznający tego języka, 3. odbiorcy współcześni, którzy znają język rosyjski, ale nie dysponują adekwatną wiedzą historyczną, 4. odbiorcy współcześni pozbawieni znajomości zarówno języka, jak i historii czasów komunistycznych. Proponowany tu porządek oddaje przekonanie, że to nie sama zdolność do posługiwania się językiem rosyjskim (przynajmniej w stopniu biernym, to znaczy zakładającym poprawne rozumienie tekstów słyszanych bądź pisanych) jest warunkiem odbioru utworu Szpotańskiego ze zrozumieniem i, chociaż w pewnym stopniu, estetyczną satysfakcją. Głównie ze względu na ograniczony zakres tematyczny wykorzystanego słownictwa rosyjskojęzycznego w odbiorze znaczenie zyskuje przede wszystkim to historyczno-polityczne pole odniesień, do którego ono odsyła – przy czym nie chodzi tyle o fakty historyczne, co o ich świadomość właściwą opisywanemu przez satyryka systemowi; to ona dopiero bowiem zamieni wiedzę w odpowiednik osobistego doświadczenia człowieka tamtej epoki.

Jest to pierwsza ważna wskazówka do interpretacji omawianej tu właściwości poematu Szpotańskiego: to, z czym musi zmierzyć się czytelnik, nie jest skutkiem jakiegoś intelektualnego wyrafinowania, zabiegiem erudycyjnym i na odbiorców-erudyków obliczonym, lecz – przeciwnie – zabiegiem odwołującym się do świadomości potocznej. Dotyczy to także znajomości języka rosyjskiego: by zrozumieć *Carycę i zwierciadło* wystarczy w zasadzie wyczucie „rosyjskości”, bardziej zdolność kojarzenia z tym językiem pojawiających się w tekście wyrazów i zwrotów niż dobra jego znajomość. Tym bardziej że wiele z użytych tu form zostało w tamtej epoce wystarczająco spopularyzowanych przez lata jego przymusowej nauki, a podobieństwo języków słowiańskich pozwala częstokroć na domyślanie się sensów. Co więcej, do odczytania tekstu nie jest nawet potrzebna znajomość alfabetu rosyjskiego, jako że Szpotański posługuje się (nie zawsze precyzyjną) transliteracją, która pozwala odczytywać słowa rosyjskie w wersji spolszczonej.

Caryca i zwierciadło to utwór, mimo zastosowania tak osobliwej językowej techniki pisarskiej, komunikatywny. Pytaniem, na które odpowiedź wypada pozostawić czytelnikom, pozostaje, czy poemat ten może się podobać nawet w czasach, kiedy nie przemawia już na jego korzyść polityczna aktualność tematu i nieoficjalny sposób rozpowszechniania, które to czynniki funkcjonowały w minionych latach jako kryteria wartości literatury „drugiego obiegu”. Z całą pewnością jako kryteria wstępne, ale bywało, że i podstawowe, co nie sprzyja rozpoznaniu utworów w ich rzeczywistej intelektualnej jakości i artystycznej wartości.

II

Janusz Szpotański wykorzystuje w swoim poemacie równocześnie język polski i rosyjski. A wykorzystuje nie tylko ich zasoby leksykalne czy frazeologiczne dla potrzeb semantycznych, czego wyjaśnienie nie byłoby rzeczą trudną, ale wyraźnie dąży do wzbogacenia w ten sposób komunikatywności i ekspresywności języka macierzystego stałą obecnością języka obcego. W warstwie brzmieniowej otrzymujemy więc konglomerat brzmień polsko- i rosyjskojęzycznych, którego odbiór zakłada uchwycenie jednorodnego – w takim właśnie zróżnicowaniu materiału wyjściowego – sensu całości. Im bardziej będzie to odbiór płynny, także w samej lekturze, zwłaszcza głośniejszy, tym większy efekt artystyczny i wyrazistszy sens całości. Nie można też wskazać konkretnej zasady repartycji występowania elementów wziętych z poszczególnych języków. Żaden typ elementów konstrukcyjnych utworu ani żadna faza jego kompozycji nie jest pod tym względem w jakikolwiek sposób wyróżniona. Przejście od języka polskiego do rosyjskiego, a także od rosyjskiego do polskiego, odbywa się płynnie, bez jakiegokolwiek zapowiedzi zmiany i bez najłagodniejszej choćby próby jej umotywowania. Nie jest to nawet wyłącznie inkrustacja polskiej składni słowami i wyrażeniami obcojęzycznymi; także dłuższe fragmenty realizują składnię właściwą językowi rosyjskiemu.

Obydwa języki jako tworzywo tekstu *Carycy i zwierciadła* zdają się równouprawnione. Przynajmniej w zakresie samej intencji porozumiewania się autora z czytelnikami, co do wartościowania bowiem ich funkcja okazuje się wyraźnie zróżnicowania. Język polski jest bardziej neutralny, język rosyjski służy ewokowaniu treści dla słuchacza bądź czytelnika wyłącznie negatywnych i nasycaniu ich emocjonalnie za pomocą ośmieszających skojarzeń lub deprecjonującego kontekstu użycia. Kanwę tekstu (w sensie technicznym) stanowi język polski, to w nim są podawane informacje wstępne i jest prowadzony podstawowy wątek narracyjny, choć i tu w każdym momencie może pojawić się w łacińskiej transliteracji z cyrylicy rosyjskojęzyczne słowo, zwrot lub dłuższa wypowiedź, które w odbiorze muszą być oddane w odmiennym systemie fonologicznym. Konieczność ta dotyczy nie tylko głośniejszej realizacji tekstu, ale także odbioru „cichego”, inaczej jego elementy pochodzące z języka rosyjskiego byłyby jedynie źródłem potknięć i nieporozumień, działałyby na rzecz niezrozumiałości utworu, a nie wzbogacały go o jakości i sensy w stosunku do języka macierzystego dodatkowe, o co wyraźnie chodzi autorowi poematu. Prawdliwość tę można dostrzec już od początku:

Przed lustrem wdzięczy się Caryca,
własna uroda ją zachwyca.
To gęstych brwi unosi chaszczę,
to swych podbródków sześć pogłaszcze,
to delikatnym ruchem dłoni
poprawi bujnych włosów sploty,
to w głąz swych niezgłębionej toni
zatopi wzór pełen tęsknoty,
to znów rozchyli ust pąkowie
i ticho: „Kak krasywa!” powie.
Da, kak krasywa i mogucza!

Zadumy ją ogarnia tucza,
bo pojąć trudno wprost, gdzie sięga
jej władza, wpływy i potęga!

Nie da się statusu języka rosyjskiego w *Carycy i zwierciadle* uznać po prostu za przejaw mimetyzmu językowego, który w wymiarze społecznym kulminuje w zasadzie wielojęzyczności powieściowej rzeczywistości, podyktowanej przeniesieniem zasady realizmu z przedmiotowego wymiaru świata na praktykę językową.

Dla objaśnienia omawianej tu właściwości poematu Szpotańskiego użyteczne mogą być przykłady posłużenia się przez piszących podobnym trybem odwołań do języka obcego, choć zastosowanym w zupełnie innej skali. Jest to kontekst istotny, jako że obydwa utwory dotyczą odwołań do języka rosyjskiego.

W końcowej części wiersza Herberta *Telefon* z tomu *Epilog burzy*, wśród wyznawanych Tomaszowi Mertonowi różnych dolegliwości, jakie trapią Polskę lat 90., jest także:

filozofia
lewej nogi
słowem naplewat¹⁸

Rosyjskie słowo „naplewat”, w istocie forma łagodnego przekleństwa¹⁹, zostało użyte jako lapidarna ocena jednej z tendencji ówczesnej polityki, firmowanej przez obóz prezydenta Lecha Wałęsy. Zakładała ona doprowadzenie do równowagi między różnymi partiami politycznymi, mówiąc skrótowo między prawicą i lewicą, co spotkało się z jednoznacznie negatywną oceną poety jako przejaw wspierania lewicy przeciwko wyraźnie przecenianym, a niekiedy wręcz demonizowanym możliwościom wpływania na los Polski przez środowiska narodowe i konserwatywne. W przytoczonym fragmencie można się też jednak dopatrywać szyderstwa z obdarzania mianem „filozofii” dowolnego hasła politycznego i w ogóle z charakterystycznego dla tamtego czasu nadużywania słowa „filozofia”, które gorliwie odnoszono do każdego pomysłu w najbardziej nawet codziennych sferach życia. Obecność tego jednego słowa jest więc świadectwem niezgody na pomysł dowartościowania spadkobierców komunistycznych rządców Polski i na jakość uprawianej w owym czasie polityki wewnętrznej. Geograficzny kierunek zapożyczenia językowego jest tu oczywisty i naturalny. Ocena, dla większej wyrazistości, zostaje sformułowana w języku dawnych mocodawców współczesnych przeciwników politycznych. Jako ekspresywny skrót jest to zabieg niezastąpiony w swej lapidarności i dosadności. Trudno wyobrazić sobie bardziej jednoznaczną deklarację polityczną poety.

Przykładem innego rodzaju – gdy idzie o gatunek wypowiedzi, ale co do funkcji odwołań do języka rosyjskiego całkiem podobnym – jest recenzja Kazimierza Wierzyńskiego z przedwojennego przedstawienia *Płaszcz* Gogola w przekładzie Juliana Tuwima. Gdy mowa o spektaklu teatralnym, recenzentowi wystarcza język polski, język aktualnego widowniska. Kiedy jednak charakteryzuje świat w utworze sportretowany, odwołuje się do pojęć utrwalonych w języku tej rzeczywistości, jaką utwór przedstawia, co stanowi wyraz prze-

¹⁸ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 44.

¹⁹ S.I. Ożegow w swoim słowniku definiuje jego znaczenie jako: ‘wyrażanie obojętności lub pogardy’. Por. S.I. Ożegow, *Słownik rosyjsko-polski*, Moskwa 1972, s. 478.

konania, że przekład absolutnie wierny jest tu niemożliwy z racji nieadekwatności i że mówienie o świecie Gogola musi odwoływać się wprost do jego pojęć w sposób jak najbliższy językowi oryginału:

Nad Baszmaczkinem unosi się wielki, groźny i niezrozumiały firmament biurokracji, hierarchii, tytułów, naczałstwa i prikazów. Z firmamentu tego schodzi na ziemię przerażająca wspaniałość. Nazywa się Jerychon Jerichonowicz Gromotrubow²⁰, przeprowadza wizytację, błyska orderami, grzmi i piorunuje, w każdej chwili może zabić „odstawką”²¹.

Obydwa przykłady ze względu na skalę występowania zjawiska łatwiej jest ogarnąć i zinterpretować. Wspólnym źródłem pojawienia się obcojęzycznych słów, jedynie transkrybowanych na alfabet łaciński, jest w obu przypadkach przekonanie, że istnieje kulturowa nieadekwatność pojęć, tak że właściwy ich sens można uchwycić jedynie w języku, który te pojęcia pierwotnie obsługuje. Mamy do czynienia z problemem tyleż językowym, co kulturowym. Słowo tak zrasta się z pojęciem, tak nasycza jego kulturową treścią i nabiera niepowtarzalnego waloru emocjonalnego, że żaden przekład nie jest w stanie zastąpić oryginału. Słowo staje się terminem kulturowym, a nawet symbolicznym – przede wszystkim z perspektywy języka zapożyczającego. Dopiero gdy obcojęzyczne słowo wybrzmi w nietypowym dla niego, ale naturalnym dla odbiorcy kontekście, uzyskuje on szansę kontaktu z tym, co ono rzeczywiście znaczy, a co właśnie przez samą brzmieniową odrębność zostaje dopiero wystarczająco uwydatnione. Co jednak charakterystyczne, warunkiem funkcjonalności zabiegu w przypadku odbiorcy tekstu jest nie tyle znajomość języka, z którego wykorzystane słowa pochodzą, ile przynajmniej podstawowa orientacja w kulturze (nawet za pośrednictwem stereotypów), z której one pochodzą i której dotyczą. Odmienność charakteru brzmienia jest wtedy pierwszym sygnałem funkcji odsyłania do innej kultury. Najbardziej nawet przemyślane posłużenie się bliskoznacznikami w języku macierzystym dla piszącego nie jest w stanie przenieść tych wszystkich dodatkowych treści, skojarzeń i emocji, jakie potrafi uobecnić jedynie oryginalne brzmienie, ożywiające „ ducha ” nie tylko innego języka, ale przede wszystkim innej kultury. Już sama odmienność brzmienia, nawet przy braku pełniejszej wiedzy o rzeczywistości, której wypowiedź dotyczy, nie pozwala zapomnieć, z czym jako czytelnicy mamy do czynienia. Reakcja czytelnika powinna więc być odpowiedzią na autorską intencję ujawnianą przez charakter i zakres stosowania obcojęzycznej leksyki dla reprezentowania obcokulturowych pojęć.

We wskazanych wcześniej przykładach różnice mają w istocie charakter ilościowy. Herbert zaledwie aluzyjnie napomyka, o co mu chodzi – wystarcza więc jedno dosadne słowo, by streścić stosunek poety do tego, co budzi jego polityczny sprzeciw. Wierzyński, choćby z racji obowiązków recenzenta, przedstawia obszerniej świat Gogola, a rosyjskojęzyczne terminy są w zasadzie słowami-kluczami tamtej rzeczywistości. Wnoszone przez nie treści wyznaczają jej tylko właściwą hierarchię wartości, charakteryzują czynniki, jakie wywierają decydujący wpływ na losy postaci. I dopiero wskutek tych wszystkich oddziaływań dodatkowo zapewniają temu, co przedstawione, niepowtarzalny koloryt. W obydwu

²⁰ Jest to wspaniała fonetyczno-semantyczna wariacja na temat nazwy „trąby jerychońskie”.

²¹ K. Wierzyński, [rec.] „Płaszcz” Mikołaja Gogola. Przekład i adaptacja Julian Tuwim, reżyseria Stanisława Perzanowska, Teatr Nowa Komedia, Warszawa 1934, [w:] idem, *Wrażenia teatralne. Recenzje z lat 1932–1939*, oprac. H. i M. Waszkielowie, Warszawa 1987, s. 120.

przypadkach posłużenie się wyrazami języka rosyjskiego pozwala na skrót w wypowiedzi własnej, gdyż w polskojęzycznym kontekście zastępują one – potencjalnie obszerną – charakterystykę tego, co miało zostać powiedziane²².

Sposób, w jaki Szpotański w swoim utworze odwołuje się do języka rosyjskiego, stwarza problem, jak wspomniano wcześniej, natury już nie tylko stylistycznej, ani nawet kompozycyjnej, lecz ontologicznej. *Caryca i zwierciadło* stanowi problem już nie jedynie dla badacza języka literackiego, ale i dla teoretyka literatury. Wymóg stałej dwujęzycznej aktywności w odbiorze, jaka odpowiada dwujęzycznej praktyce poetyckiej autora oraz decyduje o poprawnym i estetycznie wartościowym skonkretyzowaniu poematu, nasuwa przecież kłopotliwe z teoretycznoliterackiego punktu widzenia pytanie o językową tożsamość tak uformowanego dzieła. Warstwa brzmieniowa, jak wiadomo, służy w utworze „noszeniu znaczeń”, a więc spełnia rolę zasadniczą dla zachowania tożsamości dzieła i jego sensownego odbioru. Brzmienia słów i tworów językowych wyższego rzędu, a także zjawiska brzmieniowe nadbudowujące się nad nimi i wykorzystujące je (te już wtórnie tylko i w mniejszym stopniu), pozwalają na identyfikowanie znaczeń i poprawne operowanie nimi w konstytuowaniu całości przedmiotowych. Stąd częste w rozważaniach Ingardena przykłady różnic w odbiorze dzieła, jakie wynikają ze stopnia opanowania języka. Wszystkie uwagi filozofa mają jednak za punkt odniesienia język macierzysty autora, a więc i jego dzieła. Rzecz to charakterystyczna, różny stopień znajomości języka obcego, w jakim napisane jest dzieło przez nas percypowane (drogą samodzielnej lektury, a zwłaszcza przez wysłuchanie), służy mu jako przykład różnych poziomów dostępności – rola brzmień jest w tym procesie pierwszoplanowa. Dopiero pełne i poprawne ich uchwycenie jako nośników znaczeń właściwych danemu językowi, co wydaje się możliwe tylko przy dobrej jego znajomości, to warunek dotarcia do tych znaczeń i w konsekwencji – ukonstytuowania się w sposób właściwy przedmiotów w dziele przedstawionych. W przypadku znajomości języka na poziomie niegwarantującym natychmiastowego dostępu do związku brzmienie–znaczenie, możliwe jest co najwyżej poddanie się urokowi jakości brzmieniowych i tworów na nich zbudowanych (choćby tzw. melodia), ale będzie to zawsze odbiór – z punktu widzenia możliwości oddziaływania utworu jako artystycznej całości – wysoce niezadowolający.

Badanie możliwości względnego usamodzielnienia się warstwy brzmieniowej (a tendencje takie w historii poezji nie były wcale rzadkie, ale wiązały się raczej z maksymalizacją efektu środków brzmieniowych jej właściwych, jak np. onomatopeja) doprowadziło Ingardena do analizy takich literackich zjawisk granicznych, jak *Atuli mirohłady* Juliana Tuwima. W tym przypadku eksperyment poety polegał jednak na stworzeniu „nowego” języka, w którym „twory udające słowa” są tylko artykułowane w „charakterystyczny sposób, właściwy danemu (polskiemu) językowi”²³. Dlatego status warstwy brzmieniowej *Mirohładów* różni się radykalnie od sytuacji tej warstwy, jaka pozostaje konstytutywna dla dzieła literackiego:

²² Nie jest więc ta praktyka tym, co Leo Spitzer określał jako „wielojęzyczność” – rozpatrywaną w analizowanych utworach jedynie w obrębie dialektów języka niemieckiego: „Chodzi mi naturalnie tylko o świadome mieszanie języków (Sprachmischung), nie zaś mimowolne, wywołane przenikaniem do mowy pisarza elementów dialektu, do którego przywykł na co dzień”. L. Spitzer, op. cit., s. 236.

²³ R. Ingarden, *Graniczny wypadek dzieła literackiego* [1934], [w:] idem, *Szkice z filozofii literatury*, s. 91.

Dla „mirohładów” jest właśnie to charakterystyczne, iż układy brzmieniowe, opatrzone pewnym, takim lub innym charakterem uczuciowym, nie wyznaczają żadnej konkretnej, określonej sytuacji czy zdarzeń, przedmiotów przedstawionych – jak to zachodzi w dziele literackim w ścisłym tego słowa znaczeniu – lecz jedynie m g ł a w i c o w ą z a r ó d ź takich sytuacji, pewien rodzący się, ale ostatecznie nie narodzony świat, lotny i przemijający i tylko swoją atmosferą uczuciową pozostawiający pogłos emocjonalny w duszy „czytelnika”²⁴.

W przypadku *Carycy i zwierciadła* status warstwy brzmieniowej w czterowarstwowej strukturze dzieła jest pod tym względem typowy; jej wyjątkowość polega natomiast na materiale ją tworzącym, na tym mianowicie, że jest on dwujęzyczny. Do przykładu „mirohładów” poemat Szpotańskiego nawet się nie zbliża, a zastosowany w nim zabieg ma konstytuować nie „mgławicową zaródź” świata przedstawionego, lecz właśnie ukonkretnić ów świat historycznie i kulturowo już na poziomie językowego tworzywa. Jeżeli pozostać by przy Ingardenowskim określeniu „zjawiska graniczne”, to poemat Szpotańskiego byłby jeszcze innym ich przypadkiem niż omówione przez filozofa „mirohłady”.

Już Leo Spitzer w analizie funkcji stylistycznych wykorzystania terytorialnego i społecznego zróżnicowania języka niemieckiego w obrazkach Alfreda Kerra wskazywał na znaczenie jakości brzmieniowych uzyskiwanych w tym zabiegu: „ze zmysłowo uchwytnego słowa wyczarowuje [on] fantazje dźwiękowe, z rzeczowej rzeczywistości wynika fantastyka słowa”²⁵. Ale w odniesieniu do poematu Szpotańskiego nie da się powtórzyć dalszego ciągu jego konstatacji: „Tym samym [...] zaprzeczają się rzeczywistości, ba, nawet niszczy ją”²⁶. W *Carycy i zwierciadle* bowiem brzmienia charakterystyczne dla języka rosyjskiego nie pozwalają ani na chwilę zapomnieć, gdzie rozgrywa się akcja poematu i co jest jego istotnym przesłaniem. Tutaj to nie „z rzeczowej rzeczywistości wynika fantastyka słowa”, lecz z egzotyczności brzmienia wynika realność sytuacji już nie tylko literackiej, ale i historycznej – sprawczej w stosunku do utworu, ale także tej, która otaczała słuchacza w czasach doraźnej popularności poematu. Nawet ktoś, kto nie zna języka rosyjskiego i musi tylko domyślać się sensu większych całości, rozumie poszczególne słowa i zwroty, przynajmniej niektóre – te, które weszły do praktyki języka polskiego jako znaki obcego systemu, nierzadko z negatywnym nacechowaniem. Brzmienie nie musi być oryginalnie rosyjskojęzyczne, wystarczy, że będzie się z tym językiem kojarzyło. Zresztą Szpotański w pewnym sensie ułatwiał sytuację słuchaczom, a ułatwia współczesnym czytelnikom, ponieważ rosyjski w *Carycy i zwierciadle* to język w pewnym stopniu „spolonizowany”. Źródłem tego jest nie tylko pojawianie się kojarzonych z nim słów i zwrotów w transkrypcji na alfabet łaciński, transkrypcji fonetycznie nie zawsze konsekwentnej²⁷. Niewątpliwie pouczająca byłaby szczegółowa analiza języka poematu, ustalenie reguł dostosowawczych w wykorzystaniu odwołań do języka rosyjskiego. Poza wyrazistością słów kluczowych dla oddania „ducha” systemu sowieckiego mamy tu bowiem do czynienia z praktyką charakterystyczną dla osób słabo znających język

²⁴ Ibidem, s. 94; podkreślenie jak w oryginale.

²⁵ L. Spitzer, op. cit., s. 267.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Osobnym zagadnieniem pozostaje odpowiedzialność za ostateczny językowy kształt utworu. Zgodnie z informacją wydawniczą jest on skutkiem „opracowania tekstologicznego Antoniego Libery i Zygmunta Saloniego”. Dopiero wyjaśnienie, co pisarz i językoznawca zrobili z tekstem Szpotańskiego usensowniłoby szczegółowe badania stylistyczne. Wartość oryginału mają natomiast nagrania recytacji (odczytań) autora, choć one z kolei stanowią przede wszystkim świadectwo „głosowej interpretacji”.

obcy; czy jest to odzwierciedlenie stopnia znajomości języka przez autora²⁸, czy świadoma praktyka uprawiana z myślą o zrozumieniu przez odbiorców, nie ma w tej chwili większego znaczenia. Często słowa przybierają formę tylko kojarzącą się z językiem rosyjskim. W tekście mamy bowiem do czynienia zarówno z dostosowaniem do polskiej fleksji wyrazów rosyjskich, jak i z „urosyjszczeniem” wyrazów genetycznie polskich.

Czytelnik *Carycy i zwierciadła* znający język rosyjski czerpie niewątpliwie z lektury dodatkową satysfakcję, której źródłem będzie właśnie obecność elementów tego języka zarówno w narracji, jak i w wypowiedziach tytułowej postaci. Jest to jednak możliwe jedynie wtedy, gdy uchwyci on prześmiewczą intencję zabiegu. Użycie języka rosyjskiego odwołuje się do historycznej rzeczywistości czytelnika lub przynajmniej do jego wiedzy o historii, a nie tylko do językowej kompetencji. Można w tym zabiegu widzieć coś więcej, a mianowicie odpowiednik ulegania obcemu systemowi, przejaw rusyfikacji na poziomie językowym. Nie w znaczeniu ulegania jej przez autora utworu, ale zobrazowania tendencji, które ówczesnie już występowały. Językowe zapożyczenie się u „radzieckich towarzyszy”, jak wtedy mówiono, dotyczyło zwłaszcza reprezentantów (nominalnie) polskiej władzy na różnych szczeblach, choć nigdy nie przybrało form ostentacyjnych. A przebadanie pod tym kątem tekstów ideologów partyjnych, adaptujących system pojęć sowieckich do języka polskiego, mogłoby przynieść ciekawe rezultaty, dokumentujące tezę, że partyjna nowomowa była nie tyle skutkiem wewnętrznych przemian języka polskiego, ile jego dostosowania do pierwotnego języka wprowadzanej w Polsce ideologii.

Dla autora był to jednak – poza tym, co już tu powiedziano na temat funkcji mimetycznej i ekspresywnej dwujęzyczności – raczej językowy odpowiednik motywu polskiej flagi z późniejszej o lata *Małej apokalipsy* Tadeusza Konwickiego, a więc symbol aktualnego stanu polskiej rzeczywistości. W enklawie wolności, jaką stanowiły występy Szpotańskiego jako recytatora własnych utworów, ale także indywidualne lektury, było to dosadne przypomnienie charakteru świata, do którego trzeba będzie wrócić i w którym trzeba będzie żyć.

Bibliografia

- Dwujęzyczność*, [hasło w:] Zbigniew Gołąb, Adam Heinz, Kazimierz Polański, *Słownik terminologii językoznawczej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- Herbert Zbigniew, *Epilog burzy*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1998.
- Ingarden Roman, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] idem, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków: Znak, 2000.
- Ingarden Roman, *Graniczny wypadek dzieła literackiego* [1934], [w:] idem, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków: Znak, 2000.
- Ingarden Roman, *O tłumaczeniach*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1955.
- Ożegow Siergiej Iwanowicz, *Słovar' ruskogo jazyka*, Moskwa: Russkij jazyk, 1972.
- Siedlecka Joanna, *Kryptonim „Liryka”*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008.

²⁸ Można byloby przywołać niezliczone anegdoty poświadczające jego statystycznie mizerną znajomość mimo wielu lat przymusowej nauki w szkole i na uczelniach wyższych.

- Spitzer Leo, *Wielojęzyczność jako środek stylistyczny i wyraz wyobraźni fonetycznej*, tłum. Ryszard Handke, [w:] Karl Vossler, Leo Spitzer, *Studia stylistyczne*, wyb. tekstów i oprac. Maria Renata Mayenowa, Ryszard Handke, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Stoff Andrzej, *Wielojęzyczność powieściowego świata „Trylogii”*, [w:] Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej, red. Krzysztof Stępnik, Tadeusz Bujnicki, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007.
- Szpoński Janusz, *Gnom. Caryca. Szmaciak*, Warszawa: Wydawnictwo LTW, 2007.
- Świerkot Agata, *Zawsze niepoprawny Janusz Szpoński*, Wrocław: Wydawnictwo Nortom, 2006.
- Wierzyński Kazimierz, „Płaszcz” Mikołaja Gogola. Przekład i adaptacja Julian Tuwim, reżyseria Stanisława Perzanowska, *Teatr Nowa Komedia, Warszawa 1934*, [w:] idem, *Wrażenia teatralne. Recenzje z lat 1932–1939*, oprac. Halina i Marek Waszkielowie, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Zapert Tomasz Zbigniew, *Odłożona partia Szpota*, „Rzeczpospolita” 2009, numer z 4–5 kwietnia.