

# Roman Jakobson

---

## Poetyka w świetle językoznawstwa

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 51/2, 431-473

---

1960

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

ROMAN JAKOBSON

## POETYKA W ŚWIETLE JĘZYKOZNAWSTWA

Przedmiotem rozważań poetyki jest przede wszystkim zagadnienie, co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki. Ponieważ zatem głównym przedmiotem poetyki jest *differentia specifica* sztuki słowa w stosunku do innych sztuk i innych rodzajów działalności językowej, jest ona predestynowana do tego, by zajmować czołowe miejsce w literaturoznawstwie.

Poetyka rozpatruje problemy struktury językowej, podobnie jak studia nad malarstwem skupiają się na strukturze malowideł. Ponieważ zaś lingwistyka jest ogólną wiedzą o strukturze językowej, poetyka może być rozpatrywana jako integralna część lingwistyki.

Argumenty przeciwstawiane takim roszczeniom powinny być gruntownie przedyskutowane. Jest rzeczą jasną, że wiele chwytów, którymi zajmuje się poetyka, nie ogranicza się tylko do sztuki słowa. Można by tu wskazać możliwości transpozycji powieści Flauberta, Dostojewskiego czy Sienkiewicza na film, legend średniowiecznych na freski i miniatury lub *Popołudnia Fauna* — na muzykę, balet i sztukę graficzną. Jakkolwiek śmieszny może się wydawać pomysł podania *Iliady* lub *Odysei* w formie *comics'ów*, to jednak pewne cechy strukturalne fabuły epickiej zostaną zachowane — mimo że zniknie szata słowna. Spór o to, czy ilustracje Blake'a do *Boskiej komedii* są adekwatne, czy też nie, dowodzi, że różne rodzaje sztuk są porównywalne. Problemy baroku czy innych stylów wykraczają poza ramy poszczególnych sztuk. Rozważając metaforę surrealistyczną trudno pominąć malarstwo Maxa Ernsta i Salvatora Dali albo filmy Luisa Bunuela *Pies andaluzyjski* czy *Złoty wiek*. Krótko mówiąc, wiele zjawisk poetyckich wchodzi nie tylko w zakres wiedzy o języku, lecz w zakres całej teorii znaków, tj. ogólnej semiotyki. Ta teza odnosi się nie tylko do sztuki słowa, lecz także do różnych odmian języka, który ma wiele cech wspólnych z niektórymi innymi, a nawet ze wszystkimi, systemami znaków (cechy pansemiotyczne).

Podobnie i następne zastrzeżenie nie dotyczy niczego, co było-

by specyficzne dla literatury: problem stosunku między słowem i światem jest charakterystyczny nie tylko dla sztuki słowa, ale dla wszystkich w ogóle rodzajów dyskursu. Lingwistyka jest skłonna badać wszystkie możliwe przypadki stosunku między dyskursem i tym, co logicy nazywają *universe of discourse*: co z tego świata jest zwerbalizowane poprzez daną wypowiedź i jak jest zwerbalizowane. Walory prawdziwości, jeżeli są to — powtarzając za logiczami — „jednostki pozajęzykowe“, wykraczają oczywiście poza granice poetyki i lingwistyki w ogóle.

Słyszy się czasem, że poetyka, w przeciwieństwie do lingwistyki, jest związana z zagadnieniem oceny. Oddzielanie od siebie tych dwu dziedzin jest oparte na potocznym, lecz błędnym rozróżnieniu między poezją oraz innymi typami struktur językowych: te ostatnie miałyby być przeciwstawione na zasadzie ich „przypadkowego“, bezcelowego charakteru językowi poetyckiemu, który ma charakter celowy i nieprzypadkowy. W gruncie rzeczy każdy typ działalności językowej jest celowościowy, tylko zadania ich są różne, zgodność zaś użytych środków z przewidywanym efektem — to problem, który coraz bardziej interesuje badaczy różnych dziedzin komunikacji słownej. Istnieje ścisły — znacznie ściślejszy, niż się krytykom wydaje — związek pomiędzy problemem ekspansji zjawisk lingwistycznych, szerzących się w czasie i przestrzeni, a przestrzennym i czasowym szerzeniem się modeli literackich. Jak powiada poeta, „Miło jest być od swojego czasu zrozumianym, || Przyjętym od epoki...“. Ale nawet tak nieciągła ekspansja, jak wskrzeszanie zapomnianych, lekceważonych lub „wyklętych“ poetów — weźmy dla przykładu pośmiertne odkrycie, a potem kanonizację Gerarda Manleya Hopkinsa (zm. 1889), spóźnioną sławę Lautréamonta (zm. 1870) spośród poetów-surrealistów, zadziwiający wpływ na współczesną poezję polską do niedawna zapoznanego Cypriana Kamila Norwida, jednego z największych poetów światowych ubiegłego stulecia, który zmarł w nędzy w r. 1883 — nawet więc taka ekspansja znajduje paralele w historii języków literackich, gdzie obserwujemy skłonność do przywracania starych wzorów, czasami przez długie lata zapomnianych. Za przykład niech posłużą Czechy, gdzie — jak to pięknie pokazał Havránek<sup>1</sup> — na początku w. XIX język został oparty na modelu XVI-wiecznym.

<sup>1</sup> B. Havránek, *Spisovný jazyk český*. 1936. Československá Vlastivěda. Rada II. Praha 1936.

Niestety, pomieszanie terminów „literaturoznawstwo“ i „krytyka“ skłania badaczy literatury do zastępowania opisu wewnętrznych walorów dzieła literackiego subiektywnymi, cenzorskimi wyrokami. Etykieta „krytyk literacki“ w zastosowaniu do literaturoznawcy jest takim samym błędem, jak gdyby ktoś nazwał lingwistę „krytykiem gramatycznym“ albo „leksykalnym“. Badania syntaktyczne i morfologiczne nie mogą być podporządkowane gramatyce normatywnej, podobnie jak żaden manifest wyrażający osobiste gusty i opinie krytyka o dziele literackim nie może zastąpić obiektywnej analizy naukowej sztuki słowa. Nie należy błędnie utożsamiać tej tezy z kwietystyczną zasadą *laissez faire*: każda kultura językowa pociąga za sobą programowe, planowe czy normatywne dążenia. Dlaczego jednak tak ostro rozgranicza się lingwistykę czystą i stosowaną czy fonetykę i ortoepię, a nie rozgranicza się literaturoznawstwa i krytyki literackiej?

Literaturoznawstwo, a w szczególności poetyka, składa się, podobnie jak lingwistyka, z dwu serii problemów: synchronii i diachronii. Opis synchroniczny obejmuje nie tylko produkcję literacką danej epoki, lecz także tę część tradycji, która jest dla tej epoki żywotna lub została w niej przywrócona do życia. Tak np. z jednej strony Shakespeare, a z drugiej Donne, Marvell, Keats i Emily Dickinson są uznawani przez współczesny angielski świat literacki, podczas gdy James Thomson i Longfellow nie przedstawiają dziś żywych wartości artystycznych. Selekcja klasyków oraz ich przewartościowanie przez nowe prądy — to istotny problem synchronicznych badań literackich. Synchroniczna poetyka, podobnie jak synchroniczna lingwistyka, nie powinna być utożsamiona ze statyką. Każda epoka rozróżnia formy bardziej konserwatywne i bardziej nowatorskie. Każdą współczesną epokę odbiera się w dynamice czasowej, a z drugiej strony — podejście historyczne tak do poetyki, jak i do lingwistyki ma na widoku nie tylko zmiany, lecz i czynniki ciągle, trwające w czasie, statyczne. Prawdziwie szczegółowa poetyka historyczna czy historia języka jest nadbudową, która powinna wspierać się na szeregu stopniowych opisów synchronicznych.

Postulat oddzielenia poetyki od lingwistyki jest usprawiedliwiony tylko w tym wypadku, jeżeli dziedzina lingwistyki zostaje bezprawnie ograniczona, np. jeżeli zdanie jest przez pewnych lingwistów rozpatrywane jako najwyższa konstrukcja podległa analizie albo jeżeli horyzonty lingwistyki ogranicza się do samej tylko

gramatyki czy też wyłącznie do niesemantycznych zagadnień formy zewnętrznej lub do inwentarza chwytów denotatywnych, nie biorąc pod uwagę „swobodnych wariacji“. Na konferencji poświęconej zagadnieniom stylu, zorganizowanej przez Indiana University w kwietniu 1958, która zgromadziła lingwistów, literaturoznawców, psychologów i etnologów, pokazano wyraźnie, że przed lingwistyką strukturalną stoją dwa ważne i wzajemnie uwarunkowane problemy, mianowicie konieczność rewizji „hipotezy języka monolitycznego“ i wzięcie pod uwagę „wzajemnej zależności różnych struktur w ramach jednego języka“ (według określenia C. Voegelina). Niewątpliwie, dla każdej społeczności językowej, dla każdego mówiącego istnieje jedność językowa, ale ten ogólny kod przedstawia system wewnętrznie połączonych sub-kodów. Każdy język zawiera w sobie kilka współbieżnych układów, z których każdy z kolei charakteryzuje się odmienną funkcją.

Oczywiście, musimy się zgodzić z Sapirem, że ogólnie rzecz biorąc, *ideation reigns supreme in language*<sup>2</sup>, ale ta supremacja nie upoważnia lingwistów do niedostrzegania „czynników drugorzędnych“. Niektórzy lingwiści skłonni są twierdzić, że emotywny elementy mowy, które nie dadzą się opisać „w liczbach skończonych kategorii absolutnych“, powinny być zaklasyfikowane „jako nie-lingwistyczne elementy realnego świata“. A więc — konkluduje M. Joos — „pozostaną one dla nas zmiennymi, proteuszowymi, migotliwymi zjawiskami, których nie będziemy brać pod uwagę w naszej dyscyplinie“<sup>3</sup>. Zdajemy sobie oczywiście sprawę z pożyteczności eksperymentów redukcji, ale tak gwałtowne żądanie wykluczenia emotywnych elementów z lingwistyki jest najradykałniej- szym eksperymentem w zakresie redukcji — *reductio ad absurdum*.

Język powinien być badany we wszystkich odmianach swych funkcji. Przed rozważaniami nad poetycką funkcją języka musimy określić jej miejsce wśród innych funkcji językowych. Opis tych funkcji wymaga krótkiego przeglądu konstytutywnych czynników, charakterystycznych dla wszystkich aktów mowy, dla każdego przypadku komunikacji językowej. NADAWCA kieruje KOMUNIKAT do ODBIORCY. Aby komunikat był efektywny, musi on być zastosowany do KONTEKSTU (czyli musi coś oznaczać), kontekstu uchwytne- go dla odbiorcy i albo zwerbalizowanego, albo takiego,

<sup>2</sup> E. Sapir, *Language*. New York 1921.

<sup>3</sup> M. Joos, *Description of Language Design*. Journal of the Acoustical Society of America, 1950, s. 701—708.

który da się zwerbalizować; dalej, konieczny jest KOD, w pełni lub przynajmniej w części wspólny dla nadawcy i odbiorcy (albo innymi słowy — dla tego, kto „koduje“, i tego, kto „dekoduje“ komunikat); na koniec musi istnieć KONTAKT — fizyczny kanał i psychiczny związek między nadawcą i odbiorcą, umożliwiający im obu nawiązanie i kontynuowanie komunikacji. Wszystkie te czynniki, nieodłącznie związane z komunikacją słowną, mogą być przedstawione w schemacie w następujący sposób:



Każdy z tych sześciu czynników determinuje inną funkcję języka. Chociaż rozróżniamy sześć podstawowych aspektów języka, nie moglibyśmy równocześnie znaleźć komunikatu słownego spełniającego tylko jedną funkcję. Odmiennosc każdorazowego aktu mowy polega nie na monopolu którejś z tych funkcji, ale na odmiennym porządku hierarchicznym funkcji. Struktura słowna komunikatu zależy przede wszystkim od funkcji dominującej. Ale chociaż nastawienie (*Einstellung*) na oznaczanie, orientacja na kontekst, krótko mówiąc, tzw. funkcja POZNAWCZA („oznaczająca“, „denotatywna“) jest zasadniczym celem licznych komunikatów, to uboczne uczestnictwo również innych funkcji w tych komunikatach musi być brane pod uwagę przez obserwatora-lingwistę.

Tak zwana funkcja EMOTYWNA (albo ekspresywna), ześrodkowana na adresacie, wskazuje na bezpośrednie wyrażenie postawy mówiącego wobec tego, o czym on mówi. Chodzi tu o wywarcie wrażenia pewnej emocji, prawdziwej lub udanej; dlatego też termin „emotywny“ — puszczony w obieg i uzasadniony przez praskiego teoretyka języka Antona Marty<sup>4</sup> — wydaje się przydatniejszy od terminu „emocjonalny“. Czysty element emotywny w języku stanowią wykrzykniki. Różnią się one od środków języka poznawczego zarówno przez swój kształt dźwiękowy (osobliwe szeregi dźwiękowe albo nawet dźwięki gdzie indziej nie spotykane), jak też i przez swą rolę syntaktyczną (są one nie komponentami, lecz ekwiwalentami zdań). „*Tut! Tut!* — rzekł Mc Ginty“. Cała odpo-

<sup>4</sup> A. Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*. Halle 1908.

wiedź bohatera Conan Doyle'a składa się po prostu z dwu wykrzyknikowych mlasków, konwencjonalnie oddanych w angielskiej pisowni. Funkcja emotywna, obnażona w wykrzyknikach, zabarwia do pewnego stopnia wszystkie nasze wypowiedzi w płaszczyźnie fonicznej, gramatycznej i leksykalnej. Analizując język z punktu widzenia informacji, których on dostarcza, nie możemy ograniczyć pojęcia informacji do aspektu poznawczego w języku. Człowiek, który posługuje się elementami ekspresywnymi dla wyrażenia gniewu czy ironii, wnosi tym samym z góry zamierzoną informację, i oczywiście tego rodzaju czynność językowa nie może być przyrównana do niesemiotycznych, pokarmowych czynności, jak np. „jedzenie grapefruitu“ (jak chcieliby to widzieć niektórzy badacze). Różnica między polską odpowiedzią na pytanie: „Co widzisz?“ — „Was“, z emfaticznym wydłużeniem samogłoski [va:s] i bez emfazy [vas] — to konwencjonalne, kodowane cechy językowe, podobne do różnicy między długą i krótką samogłoską w odpowiednich zdaniach czeskich: w replikach na pytanie „Co *vidiš?*“ — *Vás* [va:s] („was“) i *vaz* [vas] („wiąz“); tylko że w drugim wypadku zróżnicowanie informacji ma charakter fonematyczny, w pierwszym zaś — emotywny. Dopóki interesują nas inwarianty fonematyczne, polskie / a / oraz / ä / okazują się tylko wariantami tego samego fonemu, ale gdy zajmujemy się jednostkami emotywnymi, wówczas stosunek między inwariantem i wariantami zostaje odwrócony: długość i krótkość są wówczas inwariantami zrealizowanymi przez różne polskie fonemy.

Pewien były aktor teatru Stanislawskiego opowiadał mi, jak na egzaminie wstępnym słynny reżyser kazał mu powtórzyć zwrot „dziś wieczorem“ na czterdzieści sposobów, z różnymi odcieniami ekspresywnymi. Zrobił on spis czterdziestu sytuacji emocjonalnych, a następnie wypowiedział zwroty w sposób odpowiedni do każdej sytuacji, słuchacze zaś musieli rozpoznać daną sytuację na podstawie zmiany formy dźwiękowej tych samych dwu słów. Poprosiłem owego aktora, aby powtórzył to ćwiczenie na użytek naszych badań nad opisem i analizą współczesnego rosyjskiego języka literackiego. Zapisał około pięćdziesięciu sytuacji, ujętych w takie same eliptyczne zdania, i wykonał z nich pięćdziesiąt odpowiednich przekazów, nagranych na magnetofonie. Większość przekazów została ściśle i dokładnie „zdekodowana“ przez słuchających moskwičan. Trzeba dodać, że wszystkie te rysy ematywne poddają się łatwo analizie lingwistycznej.

Orientacja na ODBIORCĘ, funkcja KONATYWNA, prezentuje najczystsza ekspresję gramatyczną w formach wołacza i rozkaznika, które pod względem syntaktycznym, morfologicznym, a często nawet fonematycznym różnią się od innych kategorii nominalnych i werbalnych. Zdanie rozkazujące różni się zasadniczo od zdania oznajmującego: pierwsze z nich nie podlega, drugie zaś podlega ocenie prawdziwości. Kiedy Nano ze sztuki O'Neilla *The Fountain* („zdecydowanym tonem rozkazu“) mówi: „Pij!“, rozkaznik nie może wywołać pytania: „Czy to prawda?“, które z pełnym uzasadnieniem może nastąpić po zdaniach takich, jak: „Piło się“, „Będzie się piło“. W przeciwieństwie do zdań rozkazujących zdania oznajmujące mogą być zamienione na pytajne: „Piło się?“, „Będzie się piło?“.

Tradycyjny model językowy, szczególnie ten, który został oświetlony w *Sprachtheorie* Karola Bühlera<sup>5</sup>, był sprowadzany do tych trzech funkcji — emotywniej, konatywnej i poznawczej — oraz do trzech wierzchołków owego trójkątnego modelu: pierwszej osoby — nadawcy, drugiej osoby — odbiorcy, i do „osoby trzeciej“, a ściślej — kogoś lub czegoś, o czym jest mowa. Z tej podstawowej triady dadzą się łatwo wyprowadzić pewne dodatkowe funkcje językowe. A więc funkcja magiczna jest w zasadzie pewnym rodzajem przemiany nieobecnej albo nieistniejącej „trzeciej osoby“ w odbiorcę konatywnego komunikatu:

Niech mu ręka uschnie!

Zgniła wodo, pili-ma, pili-mu, pili-mi, zdejm brodawkę, zdejm brodawkę zaraz mi! [polskie „zamawiania“]

Wodo, wodo, rzeko-królowo, zorzo-zorzeńko! Zabierzcie zmartwienie ciężkie i zanieście zmartwienie ciężkie za morza głębokie, w morską głębinę, gdzie ani ludzie nie chodzą, ani konni nie jeżdżą. A jak w morskiej głębinie czarny kamień nie drgnie, tak aby do sługi Bożego to ciężkie zmartwienie do jego serca męznego dostępu nie miało i nie szukało, ale żeby uciekło i szczezło. [Z północnorosyjskich „zamawiań“, zapisanych przez Rybnikowa<sup>6</sup>.]

Jednakże trójkątny model językowy Bühlera nie wystarcza. Istnieją komunikaty służące przede wszystkim do ustanowienia, przedłużenia lub podtrzymania komunikacji, do zaznaczenia, że kontakt nie został przerwany („Hallo, czy pan mnie słyszy?“), do pobudzenia uwagi współrozmówcy lub do sprawdzenia tej uwagi („Słucha pan?“, a po drugiej stronie drutu: „Uhm!“). To nastawie-

<sup>5</sup> K. Bühler, *Sprachtheorie*. Jena 1934.

<sup>6</sup> П. Н. Рыбников, *Песни*. III. Москва 1910.



nie na KONTAKT albo — według terminu Bronisława Malinowskiego — funkcja FATYCZNA<sup>7</sup> może być zobrazowana przez obfitą wymianę rytualnych formuł, a nawet przez całe dialogi, których jedynym zadaniem jest przedłużenie komunikacji. Pisarka amerykańska Dorothy Parker w humoresce *Here we are* dostarcza tu wymownych przykładów:

No tak! — powiedział młody człowiek. — Ano tak! — odpowiedziała ona. — No więc, jesteście — powiedział. — Jesteście — powtórzyła ona. — Nieprawdaż? — Można nawet powiedzieć, że byliśmy — powiedział. — Ach! Ach! Jesteście. — No tak! — powiedziała. — No tak! — odpowiedział — tak, tak!

Usiłowanie rozpoczęcia i podtrzymania rozmowy jest typowe dla mówiących ptaków. Ta fatyczna funkcja stanowi jedyną z funkcji językowych, która jest wspólna ptakom i ludziom. Jest to również pierwsza funkcja słowna, którą opanowują dzieci: zdradzają one skłonność do komunikowania, zanim są zdolne nadawać lub odbierać komunikat zawierający informację.

W nowoczesnej logice zostało dokonane rozróżnienie między dwiema płaszczyznami języka: „językiem przedmiotowym“, mówiącym o przedmiotach, i „metajęzykiem“, mówiącym o samym języku — według znanego terminu, którego twórcą jest Alfred Tarski<sup>8</sup>. Lecz metajęzyk jest nie tylko koniecznym instrumentem naukowym używanym przez logików i lingwistów. Gra on również ważną rolę w naszej mowie codziennej. Podobnie jak Jourdain Molière'a, który nie wiedział, że mówi prozą, używamy metajęzyka nie zdając sobie sprawy z charakteru metajęzykowego naszej działalności. Ilekroć nadawca lub odbiorca chcą sprawdzić, czy posługują się jednakowym kodem, mowa zostaje sprowadzona do KODU: przybiera ona funkcję METAJĘZYKOWĄ. „Nie jestem pewien, co pan przez to rozumie“ — mówi wtedy odbiorca; nadawca zaś, dla uprzedzenia tego rodzaju wątpliwości, upewnia się: „Rozumie pan, co powiedziałem?“ Wyobraźmy sobie taki szaleńczy dialog:

Sztubak się oblał. — A co to znaczy „oblać się“? — „Oblać się“ to tyle, co „spalić się“. — A „spalić się“? — „Spalić się“ to nie zdać egz-

<sup>7</sup> B. Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*. W: C. K. Ogden, L. A. Richards, *The Meaning of Meaning*. Wyd. 9. New York and London 1953.

<sup>8</sup> A. Tarski, *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*. Warszawa 1933.

minu. — A co to „sztubak“? — nie daje za wygraną rozmówca, nie obeznany ze słownictwem szkolnym. — „Sztubak“ to uczeń niższych klas.

Wszystkie te równania zdaniowe przynoszą informację wyłącznie o polskim kodzie słownikowym, ich funkcja jest ściśle metajęzykowa. Każdy proces nauki języka, szczególnie proces przyswajania sobie przez dzieci języka ojczystego, posługuje się na szeroka skalę operacjami metajęzykowymi. Afazję w wielu wypadkach można zdefiniować jako utratę zdolności do operacji metajęzykowych.

Omówiliśmy dotychczas wszystkie czynniki uczestniczące w komunikacji językowej — oprócz samego komunikatu. Nastawienie (*Einstellung*) na sam KOMUNIKAT, skupienie się na komunikacie tej funkcji nie może być zadowalające bez wzięcia pod uwagę ogólnych problemów językowych, a z drugiej strony — badanie języka wymaga pełnego uwzględnienia jego funkcji poetyckiej. Wszelkie próby zredukowania zakresu funkcji poetyckiej do samej poezji lub ograniczenia poezji tylko do funkcji poetyckiej byłyby błędnym uproszczeniem. Funkcja poetycka nie jest jedyną funkcją w zakresie sztuki słowa, jest wszakże jej dominantą, funkcją determinującą, gdy tymczasem w pozostałych aktach językowych występuje ona jako element podrzędny, akcesoryjny. Funkcja ta, przez wysunięcie wyczuwalności znaku, pogłębia podstawową dychotomię: znak — przedmiot. A więc, mając do czynienia z funkcją poetycką lingwistyka nie może ograniczać jej tylko do dziedziny poezji.

Dlaczego mówisz zawsze „*Joan and Margery*“, a nigdy „*Margery and Joan*“? Czy wolisz Joan od jej siostry? — Ależ nie, tylko to gładziej brzmi.

W szeregu dwu współrzędnych imion — jeśli nie wmieszają się tu problemy hierarchii — pierwszeństwo krótszego imienia bardziej odpowiada mówiącemu (choć on sam nie zdaje sobie z tego sprawy) jako dobrze zorganizowana postać komunikatu.

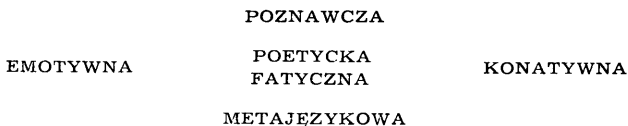
Pewien człowiek zwykł był mówić: „Podlec Dolecki“. Chociaż pogardę można wyrazić innymi słowami, jak np. „łajdak“, „łotr“, „szelma“, „niekczemnik“, to jednak nieświadomie uciekał się do poetyckiego chwytu paronomazji.

Slogan polityczny „*I like Ike*“ (aj lajk ajk), doskonale zbudowany, składa się z trzech monosylab i liczy trzy dyftongi (aj), przy czym po każdym symetrycznie następuje po jednym fonemie spół-

głoskowym (. . l . . k . . k), podczas gdy trzy słowa razem wzięte stanowią wariację: w pierwszym słowie nie ma fonemu spółgłoskowego, w drugim — dwa otaczają dyftong, a trzecie słowo tylko kończy się spółgłoską. Podobne dominujące jądro (aj) zauważył Hymes w niektórych sonetach Keatsa. Oba kolony trzysylabowej formuły „*I like/Ike*“ rymują się z sobą, a drugie słowo z dwu rymujących mieści się w pełni w pierwszym (rym echowy): (lajk) — (ajk), paronomastyczny obraz uczucia, które w pełni obejmuje swój przedmiot. Oba kolony aliterują z sobą i pierwszy z dwu aliterujących wyrazów włączony jest w drugi: (aj) — (ajk), paronomastyczny obraz lubiącego subiekta, ogarniętego przez ulubiony obiekt. Drugorzędna poetycka funkcja w tym haśle wyborczym wzmacnia jego oddziaływanie i skuteczność.

Jak powiedzieliśmy, przy badaniu lingwistycznym funkcji poetyckiej konieczne jest wyjście poza granice poezji, a z drugiej strony — lingwistyczne badanie poezji nie może się ograniczać tylko do funkcji poetyckiej. Osobliwości poszczególnych gatunków poetyckich powodują różne zhierarchizowanie innych funkcji językowych, które w nich uczestniczą — przy niezmiennie dominującej funkcji poetyckiej. Poezja epicka, skierowana na osobę trzecią, posługuje się w znacznym stopniu poznawczą funkcją językową; liryka, zorientowana na pierwszą osobę, łączy się ściśle z funkcją emotywną; poezja drugiej osoby jest nasycona funkcją konatywną i ma charakter suplikatoryjny lub ekshortatywny, w zależności od tego, czy pierwsza osoba jest podporządkowana drugiej, czy też druga — pierwszej.

Teraz, kiedy nasz pobieżny opis sześciu podstawowych funkcji komunikacji językowej jest mniej więcej kompletny, możemy uzupełnić nasz schemat podstawowych czynników odpowiednim schematem funkcji:



Jakie jest empiryczne kryterium językoznawcze dla funkcji poetyckiej? A zwłaszcza jak się to odbija na wewnętrznych cechach każdego utworu poetyckiego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy przypomnieć dwa podstawowe zabiegi w postępowaniu językowym: są to wybór i kombinacja. Jeżeli przedmiotem komunika-

tu jest „dziecko“, mówiący wybiera spośród rozlicznych, bardziej lub mniej zbliżonych do siebie rzeczowników, jak: „małec“, „synek“, „dziecko“, „chłopczyk“ — wszystkie ekwiwalentne pod pewnym względem; następnie, aby orzec o tym przedmiocie, może on wybrać jeden z semantycznie bliskich czasowników: „płacze“, „ryczy“, „wrzeszczy“, „szlocha“. Oba wybrane słowa zostają włączone do strumienia mowy. Wybór dokonuje się na bazie EKWIWALENCJI, podobieństwa lub różnicy, synonimiki czy antonimiki, podczas gdy kombinacja — potrzebna do zbudowania szeregu — powstaje na bazie PRZYLEGŁOŚCI. Funkcja poetycka — to projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji: ekwiwalencja staje się konstytutywnym chwytem szeregu. W poezji sylaba równa się sylabie tego samego szeregu, przycisk wyrazowy równa się przyciskowi wyrazowemu, podobnie jak brak przycisku równa się brakowi przycisku; długość prozodyjna zostaje zrównana z długością, krótkość z krótkością, przedział międzywyrazowy równa się przedziałowi międzywyrazowemu, brak przedziału — brakowi przedziału, pauza syntaktyczna — pauzie syntaktycznej, brak pauzy — brakowi pauzy. Sylaby stają się jednostkami miary; to samo dzieje się z morami i przyciskami.

Mógłby ktoś zaprotestować i stwierdzić, że metajęzyk także posługuje się następstwem jednostek ekwiwalentnych wówczas, gdy zestawia synonimiczne wyrażenia w równaniach zdaniowych:  $A=A$  (*kawaler to człowiek niezonały*). Jednakże poezja i metajęzyk pozostają w stosunku do siebie w diametralnej opozycji: metajęzyk posługuje się szeregiem, aby zbudować równanie, podczas gdy poezja posługuje się równaniem, aby zbudować szereg.

W poezji — i do pewnego stopnia w ukrytych przejawach funkcji poetyckiej — szeregi ograniczone przez przedziały międzywyrazowe stają się współwymierne, o ile są odczuwane jako izochroniczne lub stopniowane. Szyk „*Joan and Margery*“ ukazał nam zasadę poetycką stopniowania sylabicznego, tę samą zasadę, która w klauzulach wierszy ludowego eposu serbskiego została podniesiona do rangi obowiązującego prawidła<sup>9</sup>. Gdyby nie dwa izosylabiczne, rymujące słowa, zestawienie „malutki-ważniutki“ nie stałoby się obiegowym powiedzonkiem. Symetria trzech dwusylabowych czasowników, z tożsamą spółgłoską inicjalną i z tożsamą samogłoską

<sup>9</sup> J. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*. Rad Jugoslavenske Akademije. CLXVIII—CLXX, (Zagreb) 1907.

kończącą, dodaje splendoru lakonicznemu oznajmieniu Cezara o zwycięstwie: „*Veni, vidi, vici*“.

Mierzenie szeregów jest chwytem, który poza funkcją poetycką nie znajduje zastosowania w języku. Tylko w poezji, z jej regularną powtarzalnością ekwiwalentnych jednostek, czas strumienia mowy jest odczuwany tak samo jak — by posłużyć się innymi przykładami semiotycznymi — czas w muzyce. Gerard Manley Hopkins, wybitny badacz w dziedzinie języka poetyckiego, określił wiersz jako „typ wypowiedzi, w której całkowicie lub częściowo powtarzają się te same figury dźwiękowe“<sup>10</sup>. Na następne pytanie Hopkinsa: „Czy każdy wiersz jest poezją?“ — można odpowiedzieć wyczerpująco, jeżeli przestanie się w sposób arbitralny sprowadzać funkcję poetycką tylko do dziedziny poezji. Mnemotechniczne wierszyki, jak np. pamięciówka ks. Benedykta Chmielowskiego *O dzieśnięciu plagach egipskich* („Z krwią woda, żaby, komar, powietrze i muchy || Wrzód, grad, szarańcza, ciemność, pobite dzieciuchy“), nowoczesne rymowane reklamówki, wierszowane kodeksy średniowieczne, wreszcie sanskryckie traktaty naukowe pisane wierszem, które jednak w tradycji hinduskiej odróżnia się ściśle od prawdziwej poezji (*kāvya*) — wszystkie te zmetryzowane teksty posługują się funkcją poetycką, jednakże nie obciążają jej tą przymusową, determinującą rolą, którą spełnia ona w poezji. A więc w tym wypadku wiersz wykracza poza granice poezji, ale równocześnie wiersz zawsze implikuje funkcję poetycką. Nie ma chyba na świecie kultury, która by nie znała twórczości wierszowej, jakkolwiek istnieją liczne modele kulturowe nie znające wiersza „stosowanego“. Ale nawet w takich kulturach, które rozporządzają wierszem „czystym“ i „stosowanym“, drugi z nich okazuje się zjawiskiem wtórnym, niewątpliwie pochodnym. Przystosowanie środków poetyckich do pewnych celów heterogenicznych nie przekreśla prymarnej istoty tych środków, tak jak elementy języka emotywnego, zastosowane w poezji, zachowują swoje zabarwienie emotywne.

Członek senatu amerykańskiego blokujący obrady przez długie przemówienie (*filibuster*) może w toku tego przemówienia recytować poemat Longfellowa *Hiawatha*, dlatego że jest on długi. Nie zmieni to jednak faktu, że poetyckość stanowi zasadniczą intencję tego tekstu. Tak samo jak istnienie wierszowanych, muzycznych i plastycznych reklam nie może, oczywiście, oderwać form wierszowych,

<sup>10</sup> G. M. Hopkins, *Journals and Papers*. London 1959.

muzycznych i malarskich od studiów nad poezją, muzyką i sztukami pięknymi.

Podsumowując: analiza wiersza mieści się całkowicie w kompetencjach poetyki, a poetykę z kolei można określić jako tę część lingwistyki, która rozpatruje funkcję poetycką w jej stosunku do innych funkcji językowych. Poetyka — w szerokim znaczeniu tego słowa — zajmuje się funkcją poetycką nie tylko w poezji, gdzie jest ona nadrzędna w stosunku do innych funkcji językowych, lecz także poza poezją, gdzie jakaś inna funkcja jest nadrzędna w stosunku do poetyckiej.

Ową powtarzającą się „figurę dźwiękową“, w której Hopkins upatrywał konstytutywny czynnik wiersza, można określić bliżej i ściślej. Figura taka zużytkowuje zawsze przynajmniej jeden (lub więcej) kontrast binarny, stosunkowo wysokiej i stosunkowo niskiej wydatności (prominentności), zrealizowanej przez różnorodne odcinki szeregu fonematycznego<sup>11</sup>.

Wewnątrz sylaby część bardziej wydatna, „nuklearna“, zgłoskotwórcza, stanowiąca wierzchołek sylaby, jest przeciwstawiona mniej wydatnym, „marginalnym“, niezgłoskotwórczym fonemom. Każda sylaba zawiera fonem zgłoskotwórczy, a przerwa między dwoma następującymi po sobie fonemami zgłoskotwórczymi zostaje urzeczywistniona, spełniona — w niektórych językach zawsze, a w innych przeważnie — przez marginalne, niezgłoskotwórcze fonemy. W tak zwanej wersyfikacji sylabicznej liczba fonemów zgłoskotwórczych w ograniczonym metrycznie szeregu (sekwencji czasowej) jest zwykle konstantą, podczas gdy obecność fonemu niezgłoskotwórczego (albo grupy takich fonemów) między dwoma fonemami sylabicznymi, wewnątrz łańcucha metrycznego, stanowi konstantę tylko w językach z obowiązkową obecnością fonemów niezgłoskotwórczych pomiędzy zgłoskotwórczymi, a oprócz tego w tych systemach wersyfikacyjnych, które nie dopuszczają rozziewu. Innym przejawem tendencji do jednostajnego modelu zgłoskowego jest unikanie sylab zamkniętych w końcu wersu, które spotyka się np. w serbskich pieśniach epickich. Istnieje też taki rodzaj wiersza sylabicznego, w którym nie liczą się zgłoskotwórcze wierzchołki wiersza, tylko jego spółgłoskowe spadki. Tak np. w wierszu włoskim dwie przyległe samogłoski równają się metrycznie jednej samogłosce<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> D. Jones, *The Phoneme: its Nature and Use*. Cambridge 1950.

<sup>12</sup> A. Levi, *Della versificazione italiana*. Archivum Romanicum, 1930, s. 449—526 (działy VIII—IX).

W pewnych systemach wersyfikacyjnych sylaba jest jedyną stałą jednostką miary wierszowej, „minimalną stopą“, jak to trafnie określił Walery Briusow w swym niedokończonym szkicu o wersyfikacji ormiańskiej<sup>13</sup>, i granica gramatyczna stanowi jedyną stałą linię demarkacyjną między mierzonymi szeregami, podczas gdy w innych systemach sylaby z kolei są podzielone na bardziej i mniej wydatne, albo też dwa poziomy granic gramatycznych są zróżnicowane w swych funkcjach metrycznych: przedziały międzywyrazowe i paazy syntaktyczne.

Z wyjątkiem tych odmian tzw. wiersza wolnego, które oparte są tylko na sprzężonych intonacjach i pauzach, każdy metr posługuje się sylabą jako jednostką miary, przynajmniej w pewnych odcinkach wiersza. Tak np. w wierszu czysto akcentowym liczba sylab w odcinku beziktowym, czyli w „spadku“ — według terminologii Hopkinsa — może się wahać, podczas gdy ikt stale pokrywa tylko jedną sylabę.

W każdym wierszu akcentowym kontrast między wyższą i niższą wydatnością zostaje osiągnięty przez przeciwstawienie sylab pod przyciskiem sylabom bez przycisku. Większość systemów akcentowych przede wszystkim operuje kontrastem sylab z akcentem wyrazowym i sylab bez akcentu wyrazowego, ale pewne odmiany wiersza akcentowego mają do czynienia z akcentami syntaktycznymi, zdaniowymi, które są przeciwstawiane jako wydatne sylabom pozbawionym takiego syntaktycznego akcentu.

W wierszu iloczynowym sylaby długie i krótkie są sobie przeciwstawione jako bardziej i mniej wydatne. Nosicielami tego kontrastu są zwykle szczyty zgłosek, fonematycznie długie lub krótkie. Jednakże w systemach metrycznych, jak starogrecki i arabski, które zrównują długość z pozycji i długość z natury, minimalne sylaby składające się z fonemu spółgłoskowego (realnego lub zerowego, czyli *spiritus lenis*) i samogłoski jednomorowej są przeciwstawiane sylabom z nadwartością (tzn. z drugą morą lub spółgłoską zamykającą), jako sylaby iloczynowo prostsze i mniej wydatne — sylabom bardziej złożonym i wydatniejszym.

Otwarte pozostaje zagadnienie, czy prócz wiersza akcentowego i iloczynowego istnieje jeszcze inny gatunek wiersza, mianowicie czy istnieje w tzw. językach „politonicznych“, używających różno-

<sup>13</sup> В. Брюсов, *Несколько мыслей об армянском стихосложении* Русская Литература, 1959, s. 181–185.

rodnych intonacji zgłoskowych dla zróżnicowania znaczeń wyrazowych — wiersz „tonematyczny“, oparty na następstwie różnorodnych intonacji zgłoskowych. Tak np. w klasycznej poezji chińskiej sylaby z modulacjami (po chińsku *tsê* = „skośne tony“) przeciwstawia się sylabom niemodulowanym (*p'ing* = „równym tonom“), ale u podstaw tego przeciwstawienia leży najprawdopodobniej zasada iloczynowa, jak to już zauważył Poliwanow<sup>14</sup>, a później na nowo zdefiniował Wang Li w swej fundamentalnej pracy *Wersyfikacja chińska*<sup>15</sup>, z którą zapoznał mnie łaskawie profesor Janusz Chmielewski. Według przekonywających rozważań językoznawcy pekińskiego, w chińskiej tradycji metrycznej „równe“ tony są przeciwstawione „skośnym“ jako długie szczyty tonowe zgłoszek szczytom krótkim, tak że wiersz bazuje właściwie na przeciwstawieniu długości i krótkości.

Specjalista w zakresie językoznawstwa i metryki afrykańskiej, profesor uniwersytetu w Kolumbii Joseph Greenberg, zwrócił mi uwagę na inną odmianę wersyfikacji tonematycznej, mianowicie na wiersz zagadek w języku Efik, oparty na przeciwstawieniu tonów wysokich i niskich. W przykładzie cytowanym przez zbieracza ustnej poezji Efik, Simmonsa<sup>16</sup>, pytanie i rozwiązanie zagadki składa się z dwu 8-zgłoskowców o jednakowym rozkładzie sylab w(ysokotonowych) i n(iskotonowych); prócz tego w każdym półwierszu ostatnie trzy spośród czterech sylab reprezentują jednakowy schemat tonematyczny: n w w n | w w w n || n w w n | w w w n ||. O ile wersyfikacja chińska okazuje się swoistą odmianą wiersza iloczynowego, to strukturę wiersza zagadek Efik łączy ze zwykłym wierszem akcentowym leżącym u podstaw tych zagadek tzw. „tonizm“, tj. przeciwstawienie sylab na zasadzie ich względnej wydatności (wysokości albo siły) tonu głosowego. Tak więc wiersz miarowy może być zbudowany tylko w oparciu o przeciwstawienie zgłoskowych wierzchołków i spadków (sylabizm), względny poziom wierzchołków (tonizm) albo wreszcie względne trwanie szczytów zgłoskowych lub całych zgłoszek (iloczyn).

W podręcznikach literatury spotykamy się czasem z zabobonnym przeciwstawianiem sylabizmu, stanowiącego rzekomo czysto

<sup>14</sup> Е. Поливанов, *О метрическом характере китайского стихосложения*. Доклады Российской Академии Наук. Серия Б, 1924, s. 156--158.

<sup>15</sup> Wang Li, *Han-yü shih-lü-hsüeh*. Szanghaj 1958.

<sup>16</sup> D. C. Simmons, *Specimens of Efik Folklore*. Folk-Lore, 1955, s. 417—424.



mechaniczny rachunek sylab, żywej pulsacji wiersza akcentowego. Rozpatrując jednak miary dwusylabowe w wersyfikacji ściśle sylabicznej, będącej równocześnie akcentową (tj. miary sylabotoniczne) — znajdujemy dwa jednorodne faliste następstwa wierzchołków i spadków. Z tych dwu falistych krzywych — krzywa sylabiczna zawiera na górze fonemy nuklearne, u dołu zaś zwykle fonemy marginalne. Zasadniczo krzywa akcentowa, nadbudowana nad sylabiczną, alternuje sylaby akcentowane i nie akcentowane — pierwsze na wierzchołkach, drugie na spadkach.

Za przykład mogą posłużyć rosyjskie dwusylabowe miary wierszowe, które w ostatnim pięćdziesięcioleciu poddane zostały gruntownym badaniom<sup>17</sup>. Struktura wiersza może być najbardziej adekwatnie opisana i zinterpretowana w terminach „prawdopodobieństw łańcuszkowych“. Oprócz obowiązującego przedziału międzywyrazowego pomiędzy wersami, który stanowi inwariant we wszystkich miarach rosyjskich, w klasycznym systemie rosyjskiego sylabicznego wiersza akcentowego („sylabotonicznego“ — zgodnie z nomenklaturą konwencjonalną) figurują następujące konstanty: 1) liczba sylab w wersie, od jego początku do ostatniego iktu, jest stała; 2) ostatni ikt wypełniony jest zawsze przyciskiem wyrazowym; 3) sylaba bez iktu nie może mieć przycisku wyrazowego, jeżeli ikt wypełniony jest sylabą nie akcentowaną tej samej jednostki wyrazowej (zestroju), tak że przycisk wyrazowy może przypadać na zgłoskę beziktową tylko wtedy, jeżeli należy on do jednosylabowej jednostki wyrazowej.

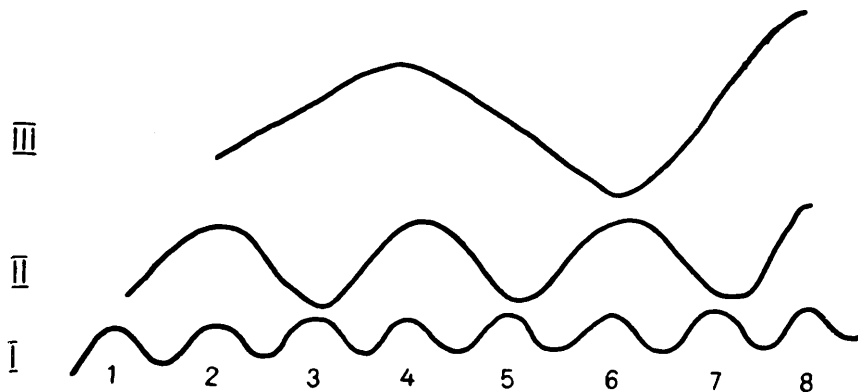
Obok tych cech, obowiązujących dla każdego wersu w danym metrze, istnieją rysy posiadające wysokie prawdopodobieństwo, które nie są jednak konstantami. Oprócz sygnałów niewątpliwych (prawdopodobieństwo równe jedności), w pojęcie metru wchodzi również sygnały, które mogą, lecz nie muszą, wystąpić (prawdopodobieństwo równe mniej niż jedności). Posługując się opisem procesów komunikacji, dokonany przez Colina Cherry<sup>18</sup>, można powiedzieć, że czytelnik i słuchacz poezji oczywiście „może nie być zdolny do przyporządkowania częstotliwości liczbowych“ poszczególnym odcinkom danego metru, lecz o ile apercypuje on formę wierszową, uzyskuje, choć nieświadomie, pojęcie ich stosunków hierarchicznych.

<sup>17</sup> Por. zwłaszcza K. Taranowski, *Ruski dvodelni ritmovi*. Belgrad 1953.

<sup>18</sup> C. Cherry, *On Human Communication*. New York 1957.

W rosyjskich miarach dwusylabowych wszystkie sylaby nieparzyste licząc wstecz od ostatniego iktu, tj. sylaby beziktowe, zazwyczaj są reprezentowane przez sylaby bez przycisku wyrazowego, z wyjątkiem bardzo niskiego procentu akcentowanych wyrazów jednozgłoskowych. Wszystkie sylaby parzyste, liczone znów od ostatniego iktu, są przeważnie sylabami pod przyciskiem wyrazowym, ale prawdopodobieństwa ich pojawienia się rozłożone są nierównomiernie między kolejnymi iktami wersu. Im wyższa jest względna częstotliwość akcentów wyrazowych dla danego iktu, tym niższy procent takich akcentów na poprzednim ikcie. Ponieważ z ostatnim iktem stale pokrywa się przycisk wyrazowy, przedostatni ikt wykazuje najniższy procent takich przycisków; na poprzedzającym go, z kolei, ikcie liczba przycisków jest znowu wyższa, lecz nie osiąga ona maksimum przejawianego przez ostatni ikt; o jeden ikt dalej od końca wersu liczba przycisków znów spada, lecz nie osiąga minimum przedostatniego iktu itd. Tak więc rozkład przycisków wyrazowych między iktami wewnątrz wersu, a mianowicie rozszczepienie iktów na mocne i słabe, tworzy REGRESYWNĄ KRZYWĄ FALISTĄ, nadbudowaną nad falistym następstwem sylab iktowych i beziktowych. Nawiasem mówiąc, powstaje tu interesujący problem stosunku między mocnymi iktami i akcentami zdaniowymi.

Rosyjskie miary dwusylabowe ujawniają warstwowe układy trzech falistych krzywych: (I) alternacja sylabowych wierzchołków i spadków, (II) podział wierzchołków sylabowych na alternujące iktowe i beziktowe, (III) alternacja mocnych i słabych iktów. Na przykład rosyjski męski jamb czterostopowy ubiegłego i obecnego wieku może być zobrazowany w postaci następujących diagramów:



Trzy spośród pięciu iktów (pierwszy, drugi i czwarty) pozbawione są przycisków wyrazowych w takim pięciostopowym jambicznym wersie Shelleya: „*Laugh with an inextinguishable laughter*“. Siedem spośród szesnastu iktów przypada na miejsca bezakcentowe w czterostopowych jambach następującego czterowiersza z *Ziemi Pasternaka*:

*I úlica za panibráta  
S okónnicej podslepovátoj.  
I biéłoj nóczy, i zakátu  
Nie razminút's'a u riei.*

Z powodu przytłaczającej większości iktów, konkurujących z przyciskami wyrazowymi, słuchacz lub czytelnik wierszy rosyjskich jest przygotowany na to, że najprawdopodobniej spotka się tam z przyciskiem wyrazowym na każdej parzystej sylabie wersów jambicznych. Tymczasem na samym początku Pasternakowskiego czterowiersza sylaba czwarta i — o jedną stopę dalej — sylaba szósta, zarówno w wersie pierwszym, jak i w następnych, stawia go w sytuacji ZAWIEDZIONEGO OCZEKIWANIA. Stopień owego „zawiedzenia“ jest jeszcze wyższy, jeżeli przycisku brak w miejscu mocnego iktu, a staje się ono szczególnie silne, jeżeli dwa następujące po sobie ikty są wypełnione przez sylaby nie akcentowane. Brak akcentu językowego dwu sąsiednich iktów jest mniej prawdopodobny, a uderza najmocniej, kiedy obejmuje cały półwiersz, jak w następnych wersach tego samego utworu: *Cztoby za gorodskóju grán'ju* (stąbyzəgərackóju grán'ju). Stopień oczekiwania zależy od potraktowania danego iktu w utworze, a ogólniej rzecz biorąc — w całej istniejącej tradycji metrycznej. Na przedostatnim ikcie brak przycisku może jednak przeważać nad przyciskami. Tak np. w analizowanym wierszu tylko siedemnaście spośród czterdziestu jeden wersów ma przycisk wyrazowy na szóstej sylabie. Poza tym w danym wypadku inercja nawet akcentowanych sylab alternujących z nie akcentowanymi nieparzystymi sylabami każe do pewnego stopnia oczekiwać przycisku na szóstej sylabie czterostopowego jambu. W ten sposób organizacja spadków stopowych w rosyjskim wierszu dwusylabowym bliższa jest konstanty niż organizacja wierzchołków stopowych, podobnie jak organizacja spadków zgłoskowych jest bliższa konstancie w sylabicznym wierszu włoskim.

Tak zwane przesunięcia przycisków wyrazowych w słowach wielogłoskowych z miejsca iktu na miejsce beziktowe („odwrócona

stopa“), których nie spotyka się w kanonicznych formach wiersza rosyjskiego, pojawiają się zwykle w poezji angielskiej po pauzie metrycznej lub syntaktycznej. Dobity przykład stanowi tu wariacja rytmiczna tego samego przymiotnika w wierszu Milтона *Infinite wrath and infinite despair*, gdzie początkowy przycisk wyrazowy tego samego przymiotnika pierwszy raz rozmija się, a drugi raz pokrywa się z iktem. W wersie „*Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee*“ akcentowana sylaba tego samego słowa spełniona jest dwukrotnie przez słaby ikt — pierwszy raz na początku wersu, drugi raz — po pauzie syntaktycznej. Ta licencja, rozważana przez Jespersena w specjalnym studium<sup>19</sup>, a rozpowszechniona w wielu językach, da się całkowicie uzasadnić szczególnym znaczeniem stosunku między sylabą beziktową a bezpośrednio poprzedzającym iktem. Kiedy taki bezpośredni poprzednik napotyka przeszkodę w postaci wtrąconej pauzy, sylaba beziktowa staje się pewnego rodzaju sylabą *anceps*. Podobną licencję można zaobserwować w tzw. sylabotonicznej odmianie wiersza polskiego. Tak np. w szczytowym osiągnięciu tego typu wiersza, w *Kwiatach polskich* Tuwima, znajdujemy następujące wersy:

Od dziecka... Tak... Ale... to znaczy...  
Widzisz... jak ci to wytłumaczyć?

Słowa z przyciskiem wyrazowym na słabej, nieparzystej zgłosce wersu pojawiają się na początku linijki („Widzisz“) i po pauzie syntaktycznej (...Ale...; ...jak ci).

Oprócz prawideł, które leżą u podstaw obowiązujących cech wiersza, prawidła rządzące jego rysami fakultatywnymi należą również do dziedziny metru. Powstaje więc pokusa, aby scharakteryzować takie zjawiska, jak rozmiianie się akcentu z iktem — jako odchylenia, trzeba jednak pamiętać, że są to wahania dozwolone, odstępstwa w granicach obowiązujących praw. Zgodnie z brytyjską terminologią parlamentarną, nie jest to „opozycja przeciwko Jego Królewskiej Mości“, lecz „opozycja Jego Królewskiej Mości“. Co się tyczy istotnych załamania praw metrycznych, to rozpatrzenie takich naruszeń przywodzi na pamięć Osipa Brika, jednego z najbardziej wyczulonych radzieckich badaczy problemów formy poetyckiej, który mawiał, że spiskowców politycznych sądzi się i skazuje tylko za nieudane próby przewrotów, bowiem w wypadku, kiedy

<sup>19</sup> O. Jespersen, *Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique*. W: *Psychologie du langage*. Paris 1933, s. 333—338.

zamach stanu się udaje, właśnie konspiratorzy przybierają rolę karzących sędziów. Jeżeli więc załamania metru są ugruntowane, wtedy one same stają się prawidłami metrycznymi.

Nie będąc bynajmniej abstrakcyjnym, teoretycznym schematem, metr — albo *explicite* WZORZEC WERSOWY (*verse-design*) — leży u podstaw struktury każdej poszczególnej linijki wersowej, albo — w terminologii logicznej — każdego PRZYPADKU WERSOWEGO (*verse-instance*). Wzorzec i przypadek są pojęciami korelatywnymi. Wzorzec wersowy determinuje inwarianty przypadków wersowych i określa granice wariacji. Serbski ludowy recytator poezji epickiej zapamiętuje, wykonuje i w znacznym stopniu improwizuje tysiące, a czasami dziesiątki tysięcy wersów, i metr żyje w jego umyśle. Niezdolny do abstrahowania praw metrycznych, mimo to zauważy on zawsze i odrzuci choćby najmniejsze naruszenie tych praw. Każdy wers epiki serbskiej składa się ściśle z dziesięciu sylab, po których następuje pauza syntaktyczna. Poza tym obowiązuje w nim przedział międzywyrazowy — przed piątą sylabą (średniówka), a brak przedziału międzywyrazowego — przed sylabą czwartą i dziesiątą (most). Wiersz ten posiada ponadto znamienne cechy iloczynowe i akcentowe<sup>20</sup>.

Ta średniówka w epice serbskiej, na równi z wieloma podobnymi przykładami przedstawionymi przez metrykę porównawczą, jest przekonującym argumentem przeciwko mylnemu utożsamianiu średniówki z pauzą syntaktyczną. Obowiązujący przedział międzywyrazowy nie musi się łączyć z pauzą, a nawet nie zawsze musi być uchwytne dla ucha. Analiza serbskich pieśni epickich zapisanych na płycie gramofonowej dowodzi, że nie ma tam obowiązujących słyszalnych wskaźników średniówki, ale wbrew temu jakkolwiek próba zlikwidowania przedziału międzywyrazowego przed piątą sylabą poprzez niezauważalną zmianę szyku wyrazów zostanie natychmiast wytknięta przez pieśniarza. Zjawisko gramatyczne polegające na tym, że czwarta i piąta sylaba należą do dwu różnych jednostek wyrazowych, jest wystarczające dla uchwycenia przedziału. A więc wzorzec wersowy wykracza daleko poza zagadnienie samej formy dźwiękowej; jest to zjawisko lingwistyczne o wiele szersze i niedopuszczalny tu jest izolacjonizm podejścia fonetycznego.

<sup>20</sup> Por. charakterystykę tego metru w pracy R. Jakobsona, *Studies in Comparative Slavic Metrics*. Oxford Slavonic Papers, 1952, s. 21—66.

Używam określenia „zjawisko lingwistyczne“, chociaż spotykamy się z poglądem, że metr jako system istnieje poza językiem. Owszem, metr pojawia się również w innych rodzajach sztuk operujących sekwencjami czasowymi. Istnieje wszakże wiele problemów lingwistycznych — np. składnia — które także wykraczają poza sferę języka i są wspólne różnym systemom semiotycznym. Możemy nawet mówić o gramatyce sygnałów drogowych. Wśród kodów sygnałowych istnieje taki, w którym światło żółte w połączeniu z zielonym ostrzega, że przejazd będzie zamknięty, a w połączeniu z czerwonym — oznajmia o zbliżającym się otwarciu przejazdu; taki żółty sygnał stanowi bliską analogię z czasownikowym aspektem kompletywnym. Jednakże metr w poezji posiada tak liczne osobliwości wewnętrznylingwistyczne, że najwygodniej jest opisywać go z czysto lingwistycznego punktu widzenia.

Należy dodać, że ani jedna cecha lingwistyczna wzorca wersowego nie powinna być pominięta. Tak np. błędem byłoby odrzucenie konstytutywnej wartości intonacji, powiedzmy, w polskich i angielskich metrach. Nie mówiąc już o jej fundamentalnej roli we współczesnym wolnym wierszu polskim, niepodobieństwem jest ignorowanie metrycznej wagi intonacji pauzowej — kadencji czy antykadencji (zgodnie z terminologią pionierskiego szkicu Karcewskiego<sup>21</sup>) w poematach Pope'a lub Krasickiego, z ich rozmyślnym unikaniem przerzutni. Ale nawet znaczne nagromadzenie przerzutni nigdy nie przesłania jej charakteru odstępstwa wariacyjnego: przerzutnia zawsze podkreśla normalne pokrycie się pauzy syntaktycznej i intonacji pauzowej z granicą metryczną. Przy każdym sposobie deklamacji zadanie intonacyjne utworu pozostaje w mocy. Rysunek intonacyjny, charakterystyczny dla utworu, poety, szkoły poetyckiej i epoki, jest jednym z najciekawszych zagadnień postawionych przez badaczy rosyjskich, jak Ejchenbaum<sup>22</sup> i Żyrmunski<sup>23</sup>.

Wzorzec wersowy jest wcielony w przypadku wersowe. Swobodną wariację tych przypadków określa się zwykle nieco wieloznacznym terminem „rytm“. Wariację PRZYPADKÓW WERSOWYCH (*verse-instances*) w granicach danego utworu należy ściśle odróżniać od zmiennych PRZYPADKÓW DEKLAMACYJNYCH (*delivery-instances*). Opis liniiki wierszowej, tak jak jest ona rzeczywiście

<sup>21</sup> S. Karcevski, *Sur la phonologie de la phrase*. W: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*. IV. Prague 1931, s. 188—227.

<sup>22</sup> Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*. Петербург 1922.

<sup>23</sup> В. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*. Ленинград 1928.

wypowiedziana, ma mniejsze znaczenie dla synchronicznej i historycznej analizy poezji niż dla zbadania rozwoju recytacji — współcześnie i w przeszłości. Tymczasem sprawa jest jasna i prosta:

istnieją liczne wykonania tego samego wiersza, które różnią się od siebie pod wieloma względami. Wykonanie — to akt, podczas gdy sam wiersz [...] powinien być swego rodzaju trwałym obiektem<sup>24</sup>.

To przypomnienie należy niewątpliwie do elementarza współczesnej metryki.

W oddali nił Zygmunta miecz.  
Warszawo, ach! któryż to raz  
Od murów Twoich biegłem precz

Wśród regularnych szeregów jambicznych w wierszu Lieberta spotykamy odchylenie: „któryż“, niejednokrotnie dyskutowane przez polskich wersologów. Recytator może skandować to słowo stawiając przycisk na sylabie końcowej, „jeżeli się chce utrzymać konsekwentnie tok jambiczny“<sup>25</sup>, albo też może on zachować przycisk wyrazowy na pierwszej sylabie, zgodnie z potoczną akcentuacją. Wolno mu też podporządkować przycisk wyrazowy zaimka przymiotnego silnemu akcentowi składniowemu następującego słowa: „któryż to rAz“. Istnieje wreszcie możliwość akcentuacji przepływającej (*schwebende Betonung*), obejmującej obie sylaby. Ale bez względu na rozwiązanie przyjęte przez recytatora, przesunięcie akcentu wyrazowego ze zgłoski iktowej na beziktową zawsze będzie uderzało i moment zawiedzionego oczekiwania pozostanie odczuwalny. Gdziekolwiek recytator postawi akcent, rozziw między polskim akcentem wyrazowym na przedostatniej zgłosce oraz iktem, przywiązany do ostatniej sylaby wyrazu „któryż“, zostaje zachowany jako cecha konstytutywna tego przypadku wersowego. Napięcie między iktem a potocznym akcentem wyrazowym będzie cechowało ten wers niezależnie od rozmaitych wykonań przez różnych aktorów i czytelników. Jak to zauważył Gerard Manley Hopkins w przedmowie do swych *Wierszy*<sup>26</sup>, „dwa rytmy w pewien sposób przebiegają równocześnie“. Jego opis takiego „kontrapunktowego“ toku może być zinterpretowany w następujący sposób: wprowadzenie zasady ekwiwalencji do szeregu wyrazów albo, innymi słowy, wmontowanie for-

<sup>24</sup> Por. W. K. Wilmstatt, M. C. Beardsley, *Concept of Meter*. PMLA 1959, s. 587.

<sup>25</sup> M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*. Warszawa 1948.

<sup>26</sup> G. M. Hopkins, *Poems*. Wyd. 3. New York—London 1948.

my metrycznej do potocznej formy językowej niechybnie prowadzi do odczucia podwójnego, dwuznacznego kształtu dla każdego, kto jest obeznany i z danym językiem, i z metrem; zarówno pokrycie, jak rozminięcie się obu form, zarówno spełnione, jak zawiedzione oczekiwanie przynoszą takie odczucie.

Jak dany przypadek wersowy zostaje wykonany w danym przypadku recytacyjnym — zależy to od wzorca recytacyjnego (*delivery-design*), jakim posłuży się wykonawca: może on ciążyć ku stylowi skandującemu, może dążyć do manieri prozatorskiej, może wreszcie oscylować między tymi dwoma biegunami. Powinniśmy wystrzegać się uproszczonego binaryzmu, który sprowadza obie pary do jednego tylko przeciwstawienia, bądź to znosząc kardynalną różnicę między wzorcem wersowym i przypadkiem wersowym (a także między wzorcem recytacyjnym i przypadkiem recytacyjnym), bądź też błędnie utożsamiając przypadek recytacyjny i wzorzec recytacyjny z przypadkiem wersowym i wzorcem wersowym.

— „Nabij i zabij!“ — krzyki dwa... a więcej  
Cóż?... niezachwiany cyrkiel i rutyna;

Te dwa wersy z *Fulminanta* Norwida zawierają silną przerzutnię, która stwarza przedział międzywyrazowy przed jednozgłoskowym wyrazem kończącym frazę. Recytacja tych dwu wersów może być ściśle metryczna, z podkreśleniem pauzy między słowami „więcej“ i „cóż“ oraz skasowaniem pauzy po zaimku. Albo też, odwrotnie, wiersz może być oddany w sposób zbliżony do prozy, bez rozdzielania słów „więcej“ — „cóż“, z podkreśloną intonacją pauzalną na końcu pytania. Jednakże ani jeden, ani drugi sposób recytacji nie może ukryć zamierzonej sprzeczności między podziałem syntaktycznym i metrycznym w tych dwu wersach Norwida albo, w podobnym przypadku, słynnego *enjambement* z *Fedry* Racine'a:

*Mais tout n'est pas détruit et vous en laissez vivre  
Un... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.*

Kształt wierszowy utworu pozostaje niezmienny, niezależnie od zmian w wykonaniu, jakkolwiek wcale nie zamierzam przekreślić niezwykle płodnego problemu *Autorenleser* i *Selbstleser*, wysuniętego na początku naszego wieku przez dociekliwego Edwarda Sieversa<sup>27</sup>.

Niewątpliwie, wiersz składa się przede wszystkim z powtarzają-

<sup>27</sup> E. Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse*. Heidelberg 1924.



cej się „figury dźwiękowej“. Jednakże przede wszystkim, ale bynajmniej nie wyłącznie. Wszelkie próby ograniczenia takich cech poezji, jak metr, aliteracja czy rym tylko do dziedziny dźwiękowej są racjami spekulatywnymi, nie wytrzymującymi żadnego sprawdzianu empirycznego. Projekcja zasady równości w szereg jest kwestią o wiele głębszej i większej wagi. Punkt widzenia Valéry'ego na poezję jako na „wahanie między dźwiękiem i znaczeniem“ jest znacznie bardziej realistyczny i naukowy niż skłonności do izolacjonizmu fonetycznego.

✓ Chociaż rym *ex definitione* oparty jest na regularnej powtarzalności ekwiwalentnych fonemów lub ich grup, traktowanie go wyłącznie z punktu widzenia dźwiękowego byłoby nadmiernym i niezdrowym uproszczeniem. Rym nieuchronnie pociąga za sobą zależności semantyczne między jednostkami rymowymi. W badaniach nad rymem stajemy przed zagadnieniem, czy stanowi on, czy też nie (jako całość lub tylko w końcowych komponentach) homoeoteleuton, w którym zestawiane są podobne sufiksy słowotwórcze i końcówki — rym gramatyczny, jak w czterowierszowych fraszkach Kochanowskiego: „myśliła — zniewoliła“, „mianujesz — folgujesz“ (*Do paniej*), „sobie — tobie“, „jaki — taki“ (*Do Walka*); rym półgramatyczny, jak u Mickiewicza: „trwoga — droga“, „pokropił — zatopił“, „widziałem — posiadałem“.

Formalna odpowiedzialność bywa zredukowana do jednakowego przedziału między rdzeniem i sufiksem: „gromada — pradziada“, „z Rusi — musi“, „niesie — po lesie“, „za ręce — poświęcę“. Innym rodzajem rymów gramatycznych, w odróżnieniu od takich rymów „formalnych“, są gramatyczne rymy „konceptualne“, gdzie gramatyczna zgoda rymujących słów redukuje się do identyczności kategorii morfologicznej, np. u Norwida: „sposób — osób“ (dwa rzeczowniki), „w słowie — obłokowie“ (*ditto*), „grot — grzmot“ (jednakowy przypadek), „chmur — gór — piór“ (*ditto*). W przeciwieństwie do wszystkich rodzajów rymów gramatycznych, pojawiają się też, by tak rzec, rymy antygramatyczne, pozbawione jakichkolwiek wspólnych cech morfologicznych, jak np. u Norwida: „bladszy — zapatrzy“, „Sorrento — kręto“, „dopóty — zepsuty“, „łódź — wróc“, „tym — rym“, „znak — tak“, „żał — chwał“, „stąp — do pomp“, „prąd — blond“, „krzyk — zwykły“.

W badaniach nad rymem spotykamy się stale z problemem wzajemnego przecinania się różnych płaszczyzn językowych. Czy istnieje, na przykład, pokrewieństwo semantyczne, rodzaj banal-

nego podobieństwa, pomiędzy rymującymi jednostkami leksykalnymi, jak w pospolitych rymach: „groby — żałoby“, „ojczyzna — blizna“, „serce — w rozterce“, „głęboki — wysoki“, „jedyna — dziewczyna“, „lud — cud“, „żał — dal“? Czy rymujące człony mają jednakową funkcję syntaktyczną? Różnica między rodzajem morfologicznym i funkcją syntaktyczną może się ujawniać właśnie w rymie. Tak więc w pierwszym trójwierszu utworu *W Weronie* Norwida każdy z trzech półgramatycznych wyrazów rymowych, zupełnie podobnych morfologicznie, jest syntaktycznie różny:

Nad Capulettich i Montecchich domem  
 Spłukane deszczem, poruszone gromem  
 Łagodne oko błękitu  
 Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,  
 Na rozwalone bramy od ogrodów  
 I gwiazdy zrzuca ze szczytu.

Przymkowemu okolicznikowi miejsca, zamykającemu pierwszy wiersz, odpowiada w drugim wierszu dopełnienie sprawcy po imiesłowie biernym, a przydawka dopełniaczowa w czwartym wierszu rymuje się z przydawką przymkową piątego, zaś w trzecim — z okolicznikiem miejsca wiersza szóstego.

Czy rymy całkowicie lub częściowo homonimiczne, jednobrzmiące — są zabronione, czy też tolerowane lub faworyzowane? Takie np. pełne homonimy, czyli „homorymy“ albo „niby-rymy“, jak je ochrzczili polscy poeci niedawnej przeszłości<sup>28</sup>: „do woli — woli“ (czasownik) — z fraszki Kochanowskiego *Do snu* (co jest, mówiąc właściwie, rymem półgramatycznym, jednak nie sufiksalnym, tylko rdzennym), „rzekę“ (czasownik) — „rzekę“ (rzeczownik) — w *Żonie upartej* Mickiewicza, „wierzę — wieże“ — w *Balladynie* Słowackiego, albo takie żartobliwe męskie rymy Kazimierza Wroczyńskiego, cytowane przez Tuwima, jak „nóż — nuż“, „ust — uzd“, i tautologiczne rymy, jak „ruinami — ruinami“ w wyrafinowanym *Post scriptum* Norwida, albo w wierszach Gałczyńskiego: „Ta pelargonja: to pokój || i te wiersze: to pokój“; ||; z drugiej strony pół-homorymy, czyli rymy echowe, jak Norwidowskie „śmiechom — echom“, „Eden — jeden“, „idzie — piramidzie“, „idzie — o wstydzie“, „ona — obwiniona“, „opór — topór“, „ostry — siostry“, „głębokiem — okiem“, „oczy — warkoczy“, „uczem — kluczem“, „urnie — powtórnie“, „gadam — Adam“, „atom —

<sup>28</sup> J. Tuwim, *Pegaz dęba*. Warszawa 1958.

kwiatom“, „atomie — tomie“, „ćwiekiem — wiekiem“, „łamał — kłamał“, „style — tyle“, „żywy — grzywy“, „sięga — księga“, „li-cha — kielicha“, „Mojżesza — rzesza“, „Kimrysów — rysów“, „podnosiły — siły“, „serafinowych — nowych“.

Analizy wymagają też rymy składane, jak np. u Norwida: „nie ty — komety“, „ja wiem — pawiem“, „żrenic — gdzie nic“, „co wiek — człowiek“, „Nilowej — jako wy“, albo u Wacława Potockiego: „granic — nie ma nic“, „gorzałka — gęba lka“, „odkryje dno — w jedno“, „w grzechu żyć — dłużyć“, gdzie jednostka wyrazowa współgra z grupą wyrazową albo taką niepełną grupą wyrazową, jak u Potockiego w złamanej odmianie rymu składanego: „i na [sieroctwo] — syna“, który to rym w zupełności odpowiada rymom Majakowskiego: „*pierina — i na [niejo]*“ oraz „*machina — i na [drugije]*“. Choć liczni badacze polscy poświęcili pouczające studia zagadnieniom rymu polskiego, struktura poetycka rymu w stosunku do innych składników polskiego wiersza wciąż jeszcze czeka na systematyczną analizę.

Poeta czy szkoła poetycka może być ustosunkowana przychylnie do rymu gramatycznego lub go odrzucać; rym musi być albo gramatyczny, albo antygramatyczny. Rym agramatyczny, obojętny na zależności między dźwiękiem a strukturą gramatyczną, musiałby należeć, jak wszelki agramatyzm, do dziedziny patologii językowej. Jeżeli poeta stara się unikać rymów gramatycznych, istnieją dla niego, jak mówił Hopkins, „dwa czynniki piękna w rymie: podobieństwo lub tożsamość dźwięku i niejednakowość lub różnica znaczenia“<sup>29</sup>. Jakikolwiek by były relacje między dźwiękiem i znaczeniem w różnych technikach rymowych, obie sfery koniecznie w nich uczestniczą.

Rym jest tylko szczególnym, skondensowanym przypadkiem o wiele ogólniejszego, można by powiedzieć fundamentalnego dla poezji, problemu zwanego PARALELIZMEM. Tutaj znów Hopkins, w swych studenckich jeszcze pracach z r. 1865, wykazał zadziwiającą docieklivość w zakresie struktury poetyckiej.

Cała artystyczna część poezji, a nawet — można słusznie powiedzieć — cała jej sztuka sprowadza się do zasady paralelizmu. Struktura poezji jest właściwie ciągłym paralelizmem, przechodzącym od tzw. paralelizmu technicznego w poezji hebrajskiej, poprzez antyfony w muzyce kościelnej aż do skomplikowanych układów wiersza greckiego, włoskiego czy angielskiego. Niezbędne są wszakże dwa rodzaje paralelizmu — je-

<sup>29</sup> Hopkins, *Journals and Papers*.

den taki, przy którym przeciwstawienie jest wyraźnie nacechowane, i drugi, raczej przechodni, czyli chromatyczny. Tylko ów pierwszy rodzaj, paralelizm nacechowany, odnosi się do struktury wiersza — w rytmie, w powtórzeniach pewnych szeregów sylabowych, w metrze, w powtórzeniach szeregów rytmicznych, w aliteracji, w asonansie i rymie. Siła tych powtórzeń musi pociągać za sobą odpowiadające im powtórzenia lub paralelizmy w wyrazach lub myślach [...]. Do nacechowanego czy też urwanego typu paralelizmu należy metafora, upodobnienie, parabola itp. — kiedy efektu oczekuje się ze strony podobieństwa rzeczy, zaś antyteza, kontrast itd. — kiedy rzecz pomyślana jest jako odpodobnienie<sup>30</sup>.

Krótko mówiąc, projekcja ekwiwalencji dźwiękowych w szereg, jako jego zasada konstytutywna, pociąga za sobą nieuchronnie ekwiwalencję semantyczną, i w każdej płaszczyźnie językowej każdy czynnik tego szeregu podsuwa jedno z tych dwu współzależnych przeżyć, które Hopkins celnie określił jako „porównanie w imię podobieństwa“ i „porównanie w imię odmienności“.

Folklor dostarcza tutaj najbardziej klarownych i stereotypowych form poetyckich, szczególnie dogodnych do analiz strukturalnych. Te gatunki poezji ustnej, które posługują się paralelizmem gramatycznym dla połączenia następujących po sobie szeregów, na przykład wzory ugro-fińskie (rozpatrywane przez Steinitza i Austerlitz<sup>31</sup>) i w znacznym stopniu także rosyjska poezja ludowa doskonale poddają się analizie we wszystkich płaszczyznach językowych — fonologicznej, morfologicznej, syntaktycznej i leksykalnej; widać tu wyraźnie, jakie elementy są w niej uważane za ekwiwalentne oraz jak podobieństwo w danej płaszczyźnie spleta się z wyraźnym zróżnicowaniem w innej płaszczyźnie. Takie formy pozwalają nam na zweryfikowanie mądrej sugestii Johna Crowe'a Ransoma, że „proces metryczno-semantyczny jest dla poezji aktem organicznym i pociąga za sobą wszystkie jego niezbędne cechy“<sup>32</sup>. Te przejrzyste, tradycyjne struktury powinny rozproszyć wątpliwości co do możliwości opisu gramatyki współdziałania metru i znaczenia, a także gramatyki układu metafor. Z chwilą gdy paralelizm staje się kryterium, współdziałanie metru i znaczenia oraz układ tropów przestaje być rzekomo „swobodną, indywidualną i nieprzewidzianą dziedziną poezji“.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*. Folklore Fellows Communications, nr 115. — R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics*. Tamże, nr 174.

<sup>32</sup> J. C. Ransom, *The New Criticism*. Norfolk Conn. 1941.

Na wieloplanowym paralelizmie językowym zbudowane są typowe dystychy taneczne w folklorze słowiańskim:

Szumiała leszczyna, kiedym przez nią jechał,  
Płakała dziewczyna, kiedym ją zaniechał.

Oba wersy stanowią symetryczne zdania współrzędne, oba z wypowiedzeniem nadrzędnym w pierwszym, sześciosylabowym półwierszu i wypowiedzeniem podrzędnym w drugim półwierszu, także sześciosylabowym. Wszystkie cztery segmenty drugiego wersu podobne są do czterech segmentów wersu pierwszego pod względem swej funkcji syntaktycznej, kategorii gramatycznych i sufiksów, trzeci zaś segment obu wersów jest tautologiczny („kiedym“); każdy segment drugiego wersu ma tyleż sylab, co odpowiadający mu segment wersu pierwszego (3+3+2+4) oraz wiąże się z nim dwuzgłoskowym rymem: „szumiała — płakała“, „leszczyna — dziewczyna“, „kiedym — kiedym“, „przez nią jechał — ją zaniechał“. Przy podstawowej ekwiwalentności zamykające segmenty zdradzają najwyższy stopień zróżnicowania: sylabę akcentowaną końcowego rymu poprzedzają w obu wersach grupy fonematyczne podobne pod względem zestawu, lecz różne pod względem układu fonemów, a mianowicie: /zńoj/ — /jɔz.ń/. Szykowi: przyimek + zaimek („przez nią“) odpowiada zestawienie tegoż zaimka z następującym prefiksem. Wyraźne przeciwstawienie gramatyczne tworzą oba czasowniki — nieprzechodni imperfektywny „jechał“ i przechodni perfektywny „zaniechał“. Faktycznie czasowemu znaczeniu pierwszego „kiedym“ drugie „kiedym“ odpowiada znaczeniem przyczynowym: dziewczyna płakała, ponieważ została porzucona. Znaczenie związku między obydwojema wersami pozostaje wyraźnie dwuznaczne: czy szum leszczyny towarzyszy odjazdowi chłopca od porzuconej dziewczyny, czy też ów szum odnosi się jeszcze do okresu ich miłości? Inaczej mówiąc, możliwa tu jest zarówno przyległość równoczesnych zjawisk („szumiała — płakała“), jak też i przyległość kolejnych ogniw szeregu czasowego. W pierwszym wypadku szum leszczyny z trzykrotnym onomatopiecznym szumiącym /š/ pierwszego wersu przywołuje porównanie z płaczem dziewczyny, natomiast w drugim aspekcie droga przez leszczynę przywołuje tradycyjną folklorystyczną metaforę aktu miłosnego.

Problem związku między ciągami metaforycznym i metonimicznym można rozpatrzeć dokładniej na przykładzie stereotypowych

wierszy z rosyjskich pieśni weselnych, opisujących przybycie pana młodego:

*Dobroj mółodiec k siéniczkam privoráčival,  
Vasilij k tíeriemu pricházival.*

Oba wersy odpowiadają sobie w pełni syntaktycznie i morfologicznie. W obu czasowniki predykatywne mają jednakowe prefiksy i sufiksy i jednakowe alternujące samogłoski w rdzeniu; czasowniki są wzajemnie podobne pod względem aspektu, czasu, liczby i rodzaju, a ponadto — są synonimiczne. Oba podmioty, rzeczownik pospolity oraz imię własne, odnoszą się do jednej i tej samej osoby i służą sobie wzajemnie jako dopowiedzenia. Oba modyfikatory miejsca są wyrażone przy pomocy identycznych konstrukcji przyimkowych i pierwszy z nich pozostaje w stosunku synekdochicznym do drugiego.

Te wiersze mogą być poprzedzone przez inną linijkę o podobnej budowie syntaktycznej i morfologicznej: „*Nie jas'ón sokoł zá gory zalótyval*“ albo „*Nie rietív koń kó dvoru priskákival*“. „Jasny sokół“ i „rączy koń“ występują jako warianty we współzależności metaforycznej z „dobrym młodzieńcem“. Jest to tradycyjna słowiańska przecząca odmiana paralelizmu — zaprzeczenie stanu metaforycznego na korzyść stanu faktycznego. Przeczenie może być jednak pominięte: „*Jas'ón sokoł zá gory zalótyval*“ lub „*rietív koń kó dvoru priskákival*“. W pierwszym z dwu przykładów metaforyczna współzależność jest zachowana: dobry młodzieniec pojawia się w sieniach, podobnie jak jasny sokół spoza gór. W drugim przykładzie jednak związki semantyczne zaczynają być dwuznaczne. Nasuwa się wprawdzie porównanie między zjawiającym się narzeczonym i galopującym koniem, ale równocześnie zatrzymanie się konia na podwórzu zazwyczaj poprzedza przybycie bohatera do domu. A więc przed zaprezentowaniem jeźdźcy i domu jego narzeczonej pieśń wprowadza przyległe METONIMICZNE obrazy konia i dziedzińca: przedmiot posiadany zamiast posiadacza i zewnętrzną część domu zamiast wnętrza. Obraz narzeczonego może być rozłożony na dwa następujące po sobie momenty, nawet bez podstawienia konia na miejsce jeźdźcy:

*Dobroj mółodiec kó dvoru priskákival,  
Vasilij k siéniczkam pricházival.*

A więc „rączy koń“, pojawiający się w poprzednim wierszu na podobnym syntaktycznie i metrycznie miejscu jako „dobry młodzie-

niec“, występuje równocześnie jako jego podobieństwo i jako reprezentatywna własność tegoż młodzieńca, właściwie mówiąc — jako *pars pro toto* jeźdźca. Obraz konia znajduje się na granicy między metonimią a synekdochą. Z tych sugestywnych współznaczeń „rączego konia“ wynika synekdocha metaforyczna: w pieśniach weselnych i w innych odmianach rosyjskiego folkloru erotycznego „*rietiv koń*“ staje się ukrytym, albo nawet jawnym symbolem fallicznym.

Już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku Aleksander Potebnia, wybitny badacz w dziedzinie poetyki, zauważył, że w folklorze symbol zostaje uprzedmiotowiony (*ovieszczestvl'on*), zamieniony w akcesorium otoczenia:

Symbol przemieniony jest w rzeczywiste otoczenie, pozostając jednak symbolem. Porównanie przedstawione jest w postaci następstwa czasowego<sup>33</sup>.

W przykładach Potebni czerpanych z folkloru słowiańskiego — wierzba, pod którą przechodzi dziewczyna, stanowi równocześnie obraz samej dziewczyny; drzewo i dziewczyna są współobecne w tym samym słownym obrazie wierzby. Zupełnie podobnie koń z pieśni miłosnej pozostaje symbolem męskości, nie tylko wtedy, kiedy chłopak prosi dziewczynę, żeby nakarmiła jego wierzchowca, ale nawet — żeby go osiodłała czy zaprowadziła do stajni lub przywiązała do drzewa.

W poezji nie tylko szereg fonologiczny, ale także każdy szereg jednostek semantycznych dąży do zbudowania równości. Podobieństwo nadbudowane nad przyległością wnosi do poezji przebiegający przez nią rdzeń symboliczny, polisemantyczny, zasadę wielokrotności, co Goethe pięknie określił jako: *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*. Wyrażając się bardziej technicznie — każde następstwo jest podobieństwem. W poezji, gdzie podobieństwo jest nadbudowane nad przyległością, każda metonimia staje się z lekka metaforyczna, a każda metafora zawiera zabarwienie metonimiczne. Sekwencyjna przyległość i metryczna odpowiedniość powodują odczucie podobieństwa semantycznego. Tak np. w każdym czterowierszu znanej satyry Gałczyńskiego z 1936 r. drugi wers stanowi refren „(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)“, a czwarty wers refren „(skumbrie w tomacie pstrąg)“, i refreny te różnią się od pozo-

<sup>33</sup> А. Потѣбня, *Объяснения малорусских и средных народных песен*. I—II. Варшава 1883—1887.

stałych wersów utworu częstotliwością spółgłosek (grupy złożone z czterech dźwięków niezgłoskotwórczych, jak /mbrj/ i /pstr/, i piętnaście dźwięków niezgłoskotwórczych wobec sześciu zgłoskotwórczych w każdym kończącym, czwartym wersie) oraz daleką, obcą fabule tematyką. Jednak sprzężenie wersów nieparzystych z parzystymi, refrenowymi wersami stwarza groteskowe upodobnienie redakcji nieistniejącej gazety *Słowo Niebieskie*, a także całej Polski tamtych czasów i jej porządku, do bezgłowych, marynowanych w cierpkim sosie rybek, zamkniętych w blaszanych puszkach. Niechęć Władysława Łokietka do pozostawiania „długo w tej grocie“ kojarzy się z dręczeniem skumbrii w tomacie, i w tym wypadku obraz zostaje sprowadzony bezpośrednio do zasadniczego tekstu: „dłużej nie mogę... skumbrie w tomacie!“ Zamiast krwi, która lała się, aby „naprawić błędy systemu“, i która zdążyła już wyschnąć, leją się łzy Łokietka, i drogą przyległości z refrenowymi „zakąskami“ redakcja gazety kojarzy się z knajpą, tak że król „łzami w redakcji zalał serwetę“. Władysław rezygnuje z pretensji do „robienia porządku“ i zdaje sobie sprawę, że musi „wracać do groty“, aby tam „pocierpieć“, podobnie jak skumbrie w tomacie, gdy tymczasem rezultat jego szlachetnego przedsięwzięcia wyrażony jest w zakończeniu refrenu — „pstrąg“ — przywołującym skojarzenia z wykrzyknikowym „pstro“, tzn. „figę z makiem“. W następnym wersie, otwierającym ostatnią strofę, nieszczęsne skumbrie zostają wprowadzone w zasadniczą treść wiersza, ażeby w odpowiadającym mu, rymującym, ostatnim nieparzystym wersie utwierdzić metaforyczność konserw rybnych:

Skumbrie w tomacie, skumbrie w *tomacie!*  
 (skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)  
 Chcieliście Polski, no *to ją macie!*  
 (skumbrie w tomacie pstrąg)

Wieloznaczność jest wewnętrzną, nieodłączną cechą każdego komunikatu z orientacją na sam komunikat, krótko mówiąc — nieodłączną cechą poezji. Powtórzmy za Williamem Empsonem, „chwyt wieloznaczności sięgają samych korzeni poezji“<sup>34</sup>. Nie tylko sam komunikat, ale także jego nadawca i odbiorca stają się dwuznacznymi. Oprócz autora i czytelnika istnieje jeszcze „ja“ bohatera lirycznego albo fikcyjnego narratora, a także „ty“ przypuszczalnego odbiorcy dramatycznego monologu, suplikacji i listów. Na przykład

<sup>34</sup> W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Edinburg 1949.



w wierszu *Wrestling Jacob* bohater tytułowy zwraca się do Zbawiciela, a jednocześnie jest to subiektywna, osobista wypowiedź poety angielskiego z w. XVIII, Charlesa Wesleya, skierowana do czytelnika. Tak samo np. Tuwim zwraca się do czytelnika w *Piosence umarłego*, który wzywa swoją duszę do powrotu. Każdy komunikat poetycki jest potencjalnie jak gdyby przytoczoną wypowiedzą ze wszystkimi szczegółami i skomplikowanymi problemami, które dla lingwisty stanowi „mowa wewnątrz mowy”<sup>35</sup>.

Dominowanie funkcji poetyckiej nad funkcją poznawczą nie usuwa oznaczania, czyni je tylko wieloznacznym. Dwuznaczny komunikat znajduje odpowiednik w rozdwojonym nadawcy, w rozdwojonym odbiorcy, a prócz tego w rozdwojonym oznaczaniu — jak to zostało wyraźnie wykazane w przypowieściach do bajek ludowych, np. w pospolitych eksordiach opowiadaczy z Majorki: *Aixo era y no era* („to było i nie było”)<sup>36</sup>. Dzięki powtarzalności, osiągniętej przez wciągnięcie zasady ekwiwalencji do szeregu, uzyskuje się powracanie nie tylko sekwencji składowych komunikatu poetyckiego, ale w ogóle całego komunikatu. Ta zdolność do powracania, bądź to bezpośredniego, bądź opóźnionego, owa reifikacja komunikatu poetyckiego i jego składników, owo przekształcenie komunikatu w trwałą obiekt — wszystko to stanowi wewnętrzną i efektywną właściwość poezji.

W szeregu, gdzie podobieństwo jest nadbudowane nad przyległością, dwie podobne do siebie, bliskie w szeregu grupy fonemów mogą osiągać funkcję paronomastyczną. Słowa podobne do siebie pod względem dźwiękowym są przez to samo powiązane znaczeniowo.

O! nieszczęśliwa! O! uciemiona  
 Ojczyzna moja — raz jeszcze ku tobie  
 Otworzę moje krzyżowe ramiona,  
 Wszakże spokojny, bo wiem, że masz w sobie  
 Słońce żywota.

Ten wiersz Słowackiego, składający się z czterech pełnych wersów (5+6 sylab) z rymami krzyżowymi (a+b+a+b) i piątego półwersu (5 sylab), tworzącego asonans z wersami pierwszym i trzecim, zaczyna się od wykrzyknika *o!*, który wprowadza do całego utworu *leitmotiv* wokaliczny. Wśród czterdziestu dziewięciu samo-

<sup>35</sup> В. Волошинов, *Марксизм и философия языка*. Ленинград 1930.

<sup>36</sup> W. Giese, *Sind Märchen Lügen?* W: *Cahiers S. Puscariu*. 1952.

głosek wiersza figuruje zaledwie siedem samogłosek wąskich (*i* oraz *u*), a z samogłosek szerokich najczęściej (w siedemnastu wypadkach) występuje cechujące się ciemnym *timbre*'em *o*, zwłaszcza (w trzy-nastu wypadkach) pod akcentem wyrazowym. Samogłoska *o* cechuje przedostatnią sylabę każdego wersu, tzn. nagłos rymu. Ta sama samogłoska charakteryzuje też zarówno pierwszą, jak i czwartą, przedostatnią, zgłoskę pierwszego półwersu, a tam, gdzie brak *o* w pierwszej sylabie (czwarty wers) lub w czwartej sylabie (pierwszy wers), pojawia się ono za to w pierwszej sylabie drugiego półwersu. Wyrazistość tego *leitmotiv*'u zostaje jeszcze wzmocniona. Obie połowy wersu pierwszego zaczynają się tym samym wykrzyknikiem „o!“, a wers drugi i trzeci, podobnie jak pierwszy, zaczyna się bezpośrednio od samogłoski *o*, w jednym wypadku w połączeniu z *j*, w drugim zaś z *t*, i owe dwie kombinacje, którymi zaczynają się dwa węzłowe słowa całego wiersza: rzeczownik „ojczyzno“ i czasownik „otworzę“ — powtarzają się z wariacjami, tworząc dźwiękoobrazowe łańcuchy: *ojczyzno — moja — moje — spokojny*; *ku tobie — otworzę — żywota*. Każdy półwers zawiera po jednym słowie z jednym lub dwoma sybilantami szumiącymi: *nieszczęśliwa, uciemieżona; ojczyzno, jeszcze; otworzę, krzyżowe; wszakże, masz; żywota, a każdy pełny wers symetrycznie zawiera po trzy szumiące*. Te sybilanty z otaczającymi je fonemami, powtarzając się, tworzą z kolei znowu bliskie odpowiedniości słowne: *nieszczęśliwa — jeszcze, uciemieżona — krzyżowe ramiona*, które kojarzą wokatywnego adresata utworu z jedynym wypowiedzeniem nadrzędnym, zawierającym jedyne w całym monologu orzeczenie czynne („otworzę“) odnoszące się do poety — jedynej, i to potencjalnej, przyszłej postaci czynnej w tym całkowicie bezpodmiotowym okresie. Owo centralne wypowiedzenie, całkowicie przeniknięte *leitmotiv*'owym *o* ([...] *ku tobie otworzę moje krzyżowe ramiona*) i obramowane wyrazistą aliteracją sylabową (*raz... ramiona*), sąsiaduje z hierarchicznym szeregiem wypowiedzeń podrzędnych, gdzie, w ślad za uczuciowym „wszakże *spokojny*“ i poznawczym „*bowiem*“ zamykające wypowiedzenie dopełnieniowe — niższe pod względem rangi syntaktycznej, a kulminacyjne pod względem znaczenia — przynosi w ostatnim, uciętym wersie tej samotnej strofy swój przedmiot bliższy, szczytowy symbol utworu — „słońce *żywota*“. To zakończenie dzięki podwojeniu wyraźnego zbiegu *oń* wtóruje początkowi wiersza: *o! nieszczęśliwa... słońce*. Symbol końcowy odpowiada też drugiemu chrystologicznemu obrazowi, również podanemu w postaci

dopełnienia bliższego i podsuniętemu przez wypowiedzenie centralne: finałowe /života/ ze swym zestawem dźwięków jest jak gdyby kontaminacją współdźwięczących słów trzeciego wersu — /otvože/ i /kšižove/. Cały pięciowersz tworzy w planie dźwiękowym, syntaktycznym i semantycznym jedną nierozzerwalną całość.

W ogóle nastawienie na paronomazję jest charakterystyczne dla lirycznej poetyki Słowackiego, np. dla pierwszej strofy posłania *Do Ludwiki Bobrówny*:

Gdy na ojczyznę spojrzą oczy Lolki,  
Karmione złotem i tęcząwą czczością,  
Niechajże patrzą tak, jak oczy Polki,  
Spokojnie — ale z ogniem i miłością.

Także i ten urywek zinstrumentowany jest przy pomocy ciemnego *o* (dziewiętnaście *o* i *a*). Samogłoska ta pojawia się konsekwentnie w każdym wersie pod dwoma ostatnimi akcentami wyrazowymi, a w wersie drugim — wszędzie pod akcentem wyrazowym. W pierwszym wersie „ojczyzna“ jest jak by kontaminacją następujących po niej słów: *spojrzą oczy*. Temu ostatniemu odpowiada dwukrotne /čo/ z inwersją, w połączeniu: tęcząwą czczością, a inicjalne fonemy /ten/ słowa tęcząwą wiążą je z bezpośrednio poprzedzającym: *złotem*. Dźwiękoobrazowy temat pierwszego wersu w drugiej połowie strofy podchwytują i rozwijają znamienne słowa — „*jak oczy Polki, spokojnie [...] z ogniem*“. Węzłowy dla Słowackiego wyraz „spokojnie“ znów wiąże swoją tkanką dźwiękową sąsiednie „z ogniem“ z początkowym *spojrzą*. Rozwiązania fonematyczne zaostrzają wagę posłania Bobrównie.

W poezji każde widoczne podobieństwo dźwięku zostaje ocenione ze względu na podobieństwo lub niepodobieństwo znaczenia. Jednak pouczenie Pope'a dla poetów — że „dźwięk musi się wydawać echem znaczenia“ — ma szersze zastosowanie. W oznaczającym języku powiązanie między *signans* i *signatum* opiera się przeważnie na ich kodowej przyległości, co często kwalifikuje się mylnie jako „arbitralność znaku językowego“. Waga połączeń dźwiękowo-znaczeniowych jest nieuchronnym wnioskiem wypływającym z nadbudowy podobieństwa nad przyległością. Symbolizm dźwiękowy jest bezsprzecznie obiektywnym stosunkiem, opartym na fenomenologicznym związku pomiędzy różnymi kategoriami sensorycznymi, szczególnie między odczuciami wzrokowymi i słuchowymi. Jeżeli

rezultaty poszukiwań w tej dziedzinie były czasami niepewne lub sprzeczne, jest to przede wszystkim spowodowane niedostateczną uwagą dla metod badań psychologicznych i językoznawczych. Zwłaszcza z lingwistycznego punktu widzenia obraz bywa często zniekształcony z powodu lekceważenia aspektu fonologicznego dźwięków mowy lub przez nieuchronnie częste operacje dokonywane na złożonych jednostkach fonematycznych zamiast na ich elementarnych komponentach. Z chwilą jednak, gdy przy sprawdzaniu takich np. przeciwstawień fonematycznych, jak *gravis vs. acutus*, pytamy, co jest ciemniejsze — *i* czy *u* — niektórzy mogą odpowiedzieć, że dla nich to zagadnienie nie ma sensu, ale prawdopodobnie nikt nie będzie twierdził, że z tych dwu samogłosek ciemniejsza jest *i*.

Poezja nie jest wyłączną dziedziną, w której symbolizm dźwiękowy daje się odczuć, jest ona jednak dziedziną, gdzie wewnętrzny związek między dźwiękiem i znaczeniem przechodzi ze stanu ukrytego w stan jawny i przejawia się najbardziej namacalnie i intensywnie. Nieprzeciętne nagromadzenia określonych klas fonematycznych lub kontrastowe zestawianie dwu przeciwstawnych klas w tkance dźwiękowej wersu, stancy czy całego utworu poetyckiego funkcjonują jako „podwodne prądy znaczeniowe“ — według obrazowego określenia Edgara Poe. W dwu polarnych słowach wzajemne stosunki fonematyczne mogą pozostawać w zgodzie z przeciwstawieniem semantycznym, jak np. polskie: „dzień — noc“, z samogłoską jasną oraz z podwyższoną spółgłoską w nazwie dnia i odpowiednią samogłoską ciemną w oznaczeniu nocy. Wzmocnienie tego kontrastu przez otoczenie pierwszego słowa fonemami jasnymi i podwyższonymi, w przeciwieństwie do ciemnego sąsiedztwa w drugim słowie, czyni dźwięk prawdziwym echem znaczenia. Lecz we francuskim *jour* i *nuit* rozkład samogłosek ciemnych i jasnych jest odwrotny, i dlatego Mallarmé w swych *Divagations* oskarżył swój język ojczysty o perwersję, ponieważ język ten przypisał dniowi *timbre* ciemny, a nocy — jasny. Lingwista Benjamin Lee Whorf twierdzi, że z chwilą gdy kształt dźwiękowy słowa „wykazuje podobieństwo akustyczne ze swym znaczeniem, wówczas możemy je zauważyć [...] lecz jeżeli zachodzi zjawisko odwrotne — nikt tego nie zauważa“<sup>37</sup>. Jednakże język poetycki, szczególnie poezja francuska, z jej kolizją między dźwiękiem i znaczeniem, wykrytą przez

<sup>37</sup> B. Lee Whorf, *Language. Thought and Reality*. New York 1956.

Mallarmé, albo dąży do odmiany fonologicznej tej sprzeczności i zagłusza „odwrotny“ rozkład cech samogłoskowych przez otoczenie słowa *nuit* fonemami ciemnymi, a *jour* — jasnymi, albo ucieka się do przesunięć semantycznych, w wyniku czego w wyobrażeniu dnia i nocy następuje przemieszczenie wyobrażenia światła i ciemności drogą innych korelatów synestetycznych w przeciwstawieniu fonematycznym *gravis* — *acutus*; np. ciężki, gorący dzień zostaje wówczas skonstrastowany z pełną powietrza, lekką, chłodną nocą, ponieważ, jak powiada Lee Whorf:

człowiek zdaje się kojarzyć poczucie jasności, zimna, ostrości, twardości, wysokości, lekkości, szybkości, wysokiego tonu, wąskości itd. — w jednym, wspólnym szeregu, i odwrotnie: odczucie ciemności, gorąca, giętkości, miękkości, tępości, niskości, ciężkości, powolności, niskiego tonu, szerokości itd. — w innym wieloczłonowym szeregu.

Jakkolwiek efektywne byłoby odczucie powtórzeń w poezji, to jednak tkanka dźwiękowa nie może być sprowadzona jedynie do elementów liczbowych, i fonem, który pojawia się tylko raz jeden, lecz za to w słowie węzłowym, w odpowiedniej pozycji, na kontrastującym tle — może zyskać uderzające znaczenie. Jak mawiali pewni malarze francuscy — *un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi-kilo*.

W analizie poetyckiej tkanki dźwiękowej powinno się zawsze brać pod uwagę strukturę fonologiczną danego języka i oprócz całościowego kodu — również hierarchię różnic fonologicznych w danej konwencji poetyckiej. Tak więc przybliżone rymy używane przez narody słowiańskie w tradycji ustnej i w pewnych stadiach poezji pisanej dopuszczają różność spółgłosek w członach rymowych (np. polskie: *doła* — *woda* — *noga* — *głowa* — *koza* — *zorza*), ale jak to celnie uchwycił Kazimierz Nitsch, niedopuszczalna jest wzajemna odpowiedniość między spółgłoskami dźwięcznymi i bezdźwięcznymi<sup>38</sup>, tak że przytoczone przykłady nie mogą rymować z takimi wzajemnie rymującymi się słowami, jak *kopa* — *słota* — *sroka* — *sofa* — *kosa* — *kokosza*. W pieśniach niektórych plemion indiańskich, jak Pima-Papajo i Tepecano, zgodnie z obserwacjami George'a Herzoga<sup>39</sup>, rozróżnienie fonematyczne między dźwięcznymi i bezdźwięcznymi zwartymi spółgłoskami oraz między

<sup>38</sup> K. Nitsch, *Z historii polskich rymów*. W: *Wybór pism polonistycznych*. T. 1. Wrocław 1954, s. 34.

<sup>39</sup> G. Herzog, *Some Linguistic Aspects of American Indian Poetry*. Word II, 1946, s. 82.

nimi a nosowymi zamieniło się w swobodną wariację, gdy tymczasem rozróżnienie między wargowymi, zębowymi, welarnymi i palatalnymi zostało rygorystycznie zachowane. W ten sposób w poezji tych języków spółgłoski tracą dwie spośród czterech cech dyferencjalnych — dźwięczne/bezdźwięczne i nosowe/ustne, oraz zachowują dwie inne cechy — jasne/ciemne i ściśle/rozproszone. Wybór i rozwarstwienie hierarchiczne walentnych kategorii — to czynniki pierwszorzędnej wagi dla poetyki, zarówno w dziedzinie fonologicznej, jak i gramatycznej.

Starohinduskie i średniowieczne łacińskie teorie literackie wnikliwie rozróżniały dwa bieguny sztuki słowa, nazywane w łacinie *ornatus difficilis* i *ornatus facilis*; ostatni z tych stylów jest wyraźnie trudniejszy do analizy lingwistycznej, bowiem w takich formach literackich chwytów językowych nie są ostentacyjne i język wydaje się tu bardziej lub mniej przejrzystą odzieżą. Ale trzeba powtórzyć za wielkim amerykańskim pionierem nauki o znakach, Charlesem Sandersem Peirce'em, że „ta odzież nie może być nigdy całkowicie zdarta, zmienia się ona tylko na coś bardziej przejrzystego“<sup>40</sup>. „Kompozycja bezwierszowa“, jak nazywa Hopkins odmianę prozaiczną sztuki słowa, gdzie paralelizmy nie są tak dokładnie nacechowane i tak ściśle regularne, jak „paralelizm ciągły“, i gdzie nie ma dominującej figury dźwiękowej — przynosi poetyce problemy bardziej skomplikowane, podobnie jak każda przechodnia strefa językowa. Mamy tu właśnie do czynienia ze strefą przechodnią między językiem ściśle poetyckim i ściśle poznawczym. Jednak pionierska monografia Proppa o strukturze bajki<sup>41</sup>, przez długi czas raczej niedoceniana, a niedawno przełożona w Ameryce na język angielski, pokazuje, jak konsekwentnie syntaktyczne podejście może przynieść istotną pomoc nawet w klasyfikacji wątków tradycyjnych i w wyjaśnieniu intrygujących praw, które leżą u podstaw ich kompozycji i wyboru. Najnowsze prace Lévi-Straussa, analizujące mity indiańskie, ukazują o wiele głębsze, lecz w istocie swej podobne podejście do tego samego problemu konstrukcyjnego<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> C. S. Peirce, *Collected Papers*. I. Cambridge Mass. 1931, s. 171.

<sup>41</sup> В. Пропп, *Морфология сказки*. Ленинград 1928.

<sup>42</sup> C. Lévi-Strauss: 1) *La structure des mythes*. W: *Antropologie structurale*. Paris 1958. — 2) *La Teste d'Ardival*. Ecole pratique des hautes études. Paris 1958. — 3) *Analyse morphologique des contes russes*. *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1960.

Nieprzypadkowo struktury metonimiczne są mniej zbadane niż dziedzina metafory. Pozwolę tu sobie powtórzyć swoją dawną obserwację, że studium tropów poetyckich orientowało się głównie na metaforę i że tzw. literatura realistyczna, intymnie powiązana z zasadą metonimiczną, wciąż jeszcze wymyka się interpretacji, chociaż ta sama metodologia lingwistyczna, którą posługuje się poetyka przy analizie stylu metaforycznego poezji romantycznej, daje się znakomicie zastosować do tkanki metonimicznej w prozie realistycznej<sup>43</sup>.

Podręczniki wierzą w istnienie utworów poetyckich pozbawionych obrazowości, tymczasem brak tropów leksykalnych zostaje w istocie zrównoważony obfitością tropów i figur gramatycznych. Źródła poetyckie ukryte w morfologicznej i syntaktycznej strukturze języka lub krócej — poezja gramatyki oraz jej produkt literacki: gramatyka poezji, rzadko są znane krytykom i w większości wypadków są niedostrzegane przez lingwistów, ale za to mistrzowsko użytkowywane przez samych pisarzy.

Siłę wyrazu dramatycznego w wierszu „Gęby za lud krzyczące“ osiągnął Mickiewicz głównie dzięki grze kategoriami i konstrukcjami gramatycznymi:

Gęby za lud krzyczące sam lud w końcu znudzą,  
I twarze lud bawiące na końcu lud znudzą.  
Ręce za lud walczące sam lud poobcina.  
Imion miłych ludowi lud pozapomina.  
Wszystko przejdzie. Po huk, po szumie, po trudzie  
Wezmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie.

Imię głównego bohatera w wierszu — to rzeczownik zbiorowy *lud*, wymieniony w rozmaitych przypadkach i ich konstrukcjach, po jednym razie w każdym półwierszu pierwszych czterech wersów, dzięki czemu tworzy się wyrazisty poliptoton: 1) biernik z przyimkiem i bez przyimka; 2) dwukrotny biernik bez przyimka; 3) biernik z przyimkiem i mianownik; 4) celownik i mianownik. Wtórny, wielopostaciowy bohater — zbawcy ludu — występuje tylko synekdochicznie: wymienione są jedynie „gęby za lud krzyczące“, „twarze lud bawiące“, tzn. twarze demagogów, i „ręce za lud walczące“, tzn. ręce demiurgów w ścisłym znaczeniu tego słowa, a następnie ogólnie — „imiona miłe ludowi“, wszystko jedno, prawdziwych

<sup>43</sup> R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*. Haga 1956, s. 76—82.

демиургów czy też demagogów. W pierwszych trzech wersach przeciwstawienie podmiotu i dopełnienia bliższego wprowadzone jest tylko przez formę liczby czasownika, ponieważ biernik i mianownik są tu identyczne. Powtórzona forma „znudzą“, tworząca osobliwym tautologicznym w pierwszym dwuwierszu, prezentuje „lud“ jako gramatyczny obiekt, podrzędny wobec subiekta — gąb i twarzy hałaśliwych demagogów, gdy tymczasem w wersie trzecim zależność składniowa zostaje odwrócona: sam „lud“ przemienia się w subiekt, a „ręce za lud walczące“ — w obiekt, aktywnie unicestwiony przez metaforyczne orzeczenie „poobcina“. To przestawienie syntaktyczne daje się odczuć szczególnie silnie na tle bliskiego podobieństwa pomiędzy pierwszym i trzecim wersem (ę.za lud... czące sam lud). W czwartym wersie po zbawcach pozostają już tylko imiona, a poza tym w kategorii dopełniacza, ograniczającej w porównaniu z poprzednim biernikiem — ręce przestają grać jakąkolwiek rolę dzięki perfektywno-frekwentatywnej formie „pozapomina“. Wszystkie te czasowniki perfektywne w formie *praesentis*, powołane do zniesienia imperfektywnych imiesłowów w tej samej formie czasowej z pierwszych półwersów — zostają podsumowane w zdaniu „Wszystko przejdzie“, z podmiotem zbiorowym rodzaju nijakiego, który jest jedynym w całym wierszu zaimkiem o funkcji substancywnej.

Znika tu paralelizm pierwszych czterech wersów. Średniówka po siódmej sylabie stanowiła w nich pauzę syntaktyczną, którą w pierwszych trzech wersach podkreślał jeszcze homoeoteleuton „krzyczące — bawiące — walczące“, a prócz tego we wszystkich tych czterech wierszach po czwartej sylabie występował przedział międzywyrazowy, nie poparty pauzą syntaktyczną. Oba przedziały międzywyrazowe są zachowane i w piątym wersie, ale z odwrotną hierarchią syntaktyczną. Na czwartą sylabę przypada koniec zdania, a po siódmej (i dziesiątej) sylabie następuje mała pauza, rozgraniczająca składniki współrzędne („Po huku“, „po szumie“, „po trudzie“). Podczas gdy wszystkie poprzedzające wersy kończą się znakiem przestankowym, wers piąty wybija się przez wyrazistą przerzutnię: wers, rozcięty kropką, przy końcu pozbawiony jest znaku przestankowego. Wers ten, choć nie kończy zdania, zamyka się semantycznie zapomnieniem sławy zbawców: sygnalizującemu zakończenie prefiksowi *po-* trzeciego i czwartego wersu odpowiada w wersie piątym trzykrotny przyimek *po*; zafiksowuje on koniec huku krzyczących gąb, szumu wokół twarzy zabawiających lud



i pracy walczących rąk oraz zamienia odpowiednio trzy synekdochy trzech początkowych wersów na trzy metonimiczne odbicia — „huk“, „szum“ i „trud“, wszystkie trzy z rdzennym *u*, szczególnie ciemnym na współdźwięczącym tle stałej aliteracji pięciu początkowych spółgłosek całego wiersza oraz wtórującym teźże samogłosce w podstawowym rdzeniu „lud“ i w pierwszym, i w ostatnim rymie wiersza.

Szósty, zamykający wiersz zastępuje rzeczownik zbiorowy „lud“ liczbą mnogą rzeczownika o tym samym rdzeniu: „ludzie“. Synekdochicznemu charakterowi początkowego subiekta „gęby“ zostaje przeciwstawione drugie *pluralis* — prosty, niefiguralny subiekt „ludzie“, na samym końcu wiersza. Przyszli dzierżyciele władzy scharakteryzowani są potrójnym epitetem, kontrastującym z trzema synekdochami i trzema odpowiednimi metonimiami: „cisi“ — w odróżnieniu od „huku“, „ciemni“ — jako przeciwwaga jaskrawych „twarzy“ zbawców, wreszcie „mali“ — na zasadzie porównania z dawnymi bojownikami, pracującymi bez wytchnienia dla ludu. Epitety w ostatnim półwersie — „ciemni, mali ludzie“ — przez rozkład miękkości i twardości (*mń, m, l*) są wprost przeciwstawione analogicznym spółgłoskom czwartego wersu, jedyne, który zawiera z kolei przymiotnik i grzebie same imiona byłych ulubieńców ludu: „*imion miłych ludowi lud pozapomina*“.

Finalne dla całego utworu słowo — „ludzie“ — to pierwszy rzeczownik osobowy w całym wierszu i ponadto pierwszy rzeczownik ożywiony. Kontrastuje on wyraziście z nieożywionymi rzeczownikami tej samej liczby — „gęby“, „twarze“, „ręce“, „imiona“, a także z oderwanymi i zbiorowymi terminami, jedyne, które tu występują w liczbie pojedynczej, a ponadto wyłącznie w tej liczbie: „lud“, „huk“, „szum“, „trud“, „dziedzictwo“. Ingresywnemu czasownikowi ostatniego wersu przeciwstawione są czasowniki terminatywne, w tej samej formie dokonanej, we wszystkich poprzedzających wersach — „znudzą“, „poobcina“, „pozapomina“, „przejdzie“ — i sama struktura ostatniego wersu wtóruje temu kontrastowi: przedział międzywyrazowy, który w pierwszych pięciu wersach wypadał przed piątą sylabą, w wersie szóstym występuje po piątej sylabie, a także po wszystkich następnych nieparzystych sylabach wiersza, rozkładając w ten sposób akcenty na sylabach parzystych, dzięki czemu powstaje jedyny w całym szeregu wers o wyraźnym toku jambicznym, w przeciwieństwie do kapryśnie różnorodnego rozkładu przedziałów międzywyrazowych i akcentów w drugim półwerszu wszystkich pozostałych wersów. Wydatne przeciw-

stawienie początku wiersza jego końcowi jest ponadto wycieniowane przez różnorodną tkankę dźwiękową, a mianowicie przez obfitość spółgłosek nosowych (11) zamykających sylabę w początkowych trzech wersach oraz prewokalicznych „twardych“ afrykat (10), szczególnie pierwszych w połączeniu z drugimi (6) — „krzyczące“, „końcu“, „bawiące“, „końcu“, „ręce“, „walczące“ — przy niemal całkowitym braku tego rodzaju fonemów w dalszych wersach, a z drugiej strony, dla dwu finałowych wersów charakterystyczne jest nagromadzenie afrykat „miękkich“ *dž* i *ć* (7), których — z wyłączeniem jednego „poobcina“ — nie ma w poprzednim czterowierszu.

Zgodnie z semantyką gramatyczną zanalizowanego wiersza, teźniejszość pozbawiona jest realnego działacza, który okazuje się rozłożony na samodzielne synekdochy: krzyczą, wabia, walczą — nie bohaterowie, lecz autonomiczne gęby, twarze, ręce. Nie indywidualność, lecz mnogi bohater przyszłości, pierwszy, którego poeta obdzieli bezpośrednio charakteryzującymi przydawkami, powołany jest do tego, by skończyć z tym nieprzerwanym widowiskiem ułamków i zbiorowych abstrakcji — i „wziąć dziedzictwo“.

W poezji „forma wewnętrzna“ słowa, tzn. obciążenie semantyczne wchodzących w skład słowa morfemów, osiąga na nowo swój walor. Związek etymologiczny między słowami „włókno“ i „obłok“, nie odczuwany już w potocznej polszczyźnie, odradza się poprzez przyległość i zbliżenie obrazowe w wierszu Wierzyńskiego *Włókno*:

Jeden drobnutki obłok  
Białym włóknem się pali.

W *Pile* Leśmiana po słowach bohatera: „Będę ciebie kochał“ — jego demoniczna partnerka „Zazgrzytała od rozkoszy“, ożywiając utracony związek między pokrewnymi wyrazami „kochać“ i „rozkosz“ (por. w staroczeskiej *Pieśni Kunhuty*: „*jě roskošně kochajúci*“ i „*v roskoši sě kochajúce*“); w odpowiedzi na jego paralelne upewnienie: „Będę ciebie tak całował“ — ona „Całowała go zębami na dwoje, na troje“, „Poszarpała go pieszczotą na nierówne części“, odświeżając przy pomocy szczególnego oksymoronu pierwotne znaczenie rdzenia *caľ* w czasowniku „całować“ — w kontraście z okolicznikami „na dwoje“, „na troje“ i „na nierówne części“. Inny wariant takiegoż zbliżenia dwu pokrewnych słów u tego samego poety: „Gdym twe dłonie w wiosennej całował zamroczy... A kochałem twe dreszcze i duszę, i oczy, I świat cały — i usta — i znowu świat

cały!“ (*Zmierch bezpowrotny*). Literalne znaczenie czasownika „opętać“ współgra ze znaczeniem przenośnym w Leśmianowskim *Ogrodzie zaklętym*:

I mów mi, w jaką wiodą stronę  
Warkocze twoje nieskończone —  
Bo mnie na wiek, na wiek już cały  
Warkocze twoje opętały.

„Osoba“ może odnowić swoje zatarte pokrewieństwo z tematem *sob-* poprzez homorym Norwidowski: „Sieni tej drzewi otworem poza sobą || Zostaw — wlećmy już dalej!... || Tam, gdzie jest Nikt i jest Osoba...“ Już Ignacy Fik w *Uwagach nad językiem Cypriana Norwida*<sup>44</sup> podkreślił jego „sprowadzanie znaczeń słów do treści etymologicznej: »Bo piękno na to jest, by zachwycało || Do pracy« (*Promethidion*), gdzie »zachwycać« — poza dzisiejszym znaczeniem ma dla Norwida pierwotne znaczenie: sprawić, aby się czegoś »chwycić«. Oprócz tak odnowionych etymologii historycznych powstają również etymologie czysto poetyckie, zestawienia kalamburowe, jak np. w *Nerwach* Norwida, gdzie mamy ironiczne przeciwstawienie romantycznej Pani Baronowej, „która przyjmuje bardzo pięknie, || Siedząc na kanapce atlasowej“, i drastycznego rozwiązania: „Zwierciadło pęknie, || Kandelabry się skrzywią na realizm“. Z rymem dwu *quasi*-alternantów „pięknie — pęknie“ można porównać podobne słowotwórstwo paronomastyczne w *Sonecie* Słowackiego: „Ledwo słońce na wschodzie odsłoni swe lica“.

Kiedy w r. 1919 w Moskiewskim Kole Lingwistycznym dyskutowaliśmy, jak zdefiniować i określić granice tzw. *epitheta ornantia*, Majakowski zgromił nas mówiąc, że dla niego każdy przymiotnik w poezji staje się przez to samo epitetem poetyckim, nawet „Wielki“ w zestawie „Wielka Niedźwiedzica“ czy w nazwie ulicy moskiewskiej „Wielka Presnia“. Innymi słowy, poetyckość bynajmniej nie jest doczepieniem ornamentu retorycznego do wypowiedzi, ale pełnym przewartościowaniem wypowiedzi i wszystkich jej komponentów.

Pewien misjonarz zganił swych afrykańskich uczniów za to, że chodzą nago.

No, a ksiądz? — odpowiedzieli mu pokazując na twarz. — Czy ksiądz nie jest także gdzieniegdzie nagi? — No tak, ale to jest twarz! — odrzekł kapłan. — A u nas — odparli tubylcy — wszędzie jest twarz.

<sup>44</sup> I. Fik, *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*. Kraków 1930, s. 67.

Tak w poezji — każdy element słowny zostaje przekształcony w figurę języka poetyckiego.

Moją próbę wywalczenia dla lingwistyki prawa i obowiązku kierowania badaniami nad sztuką słowa w całej jej rozciągłości można zakończyć tym samym refrenem, którym podsumowałem swój referat na konferencji lingwistów i antropologów w Indiana University w r. 1953: „*Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto*“<sup>45</sup>. Jeżeli Ransom miał rację (a miał rację!), że „poezja jest rodzajem języka“<sup>46</sup>, to lingwista, który zajmuje się jakkolwiek dziedziną języka, może i musi włączyć poezję do zakresu swych badań. Jeżeli istnieją jeszcze krytycy, którzy mają wątpliwości, czy językoznawstwo jest zdolne objąć dziedzinę poetyki, jestem skłonny sądzić, że to niekompetencja pewnych lingwistów o wąskich horyzontach została mylnie utożsamiona z niezdolnością samej lingwistyki. Musimy sobie jednak jasno zdać sprawę, że zarówno lingwista głuchy na poetycką funkcję języka, jak i literaturoznawca obojętny na problemy lingwistyczne i nie obeznany z metodami lingwistycznymi — to dziś rażący anachronizm.

Przełożyła z angielskiego *Krystyna Pomorska*

---

<sup>45</sup> *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*. Baltimore 1953.

<sup>46</sup> J. C. Ransom, *The World's Body*. New York 1938.