

Krystyna Pomorska

Teoria języka poetyckiego i przedmiot poetyki w tzw. szkole formalnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/4, 391-414

1963

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

KRYSTYNA POMORSKA

TEORIA JĘZYKA POETYCKIEGO I PRZEDMIOT POETYKI W TZW. SZKOLE FORMALNEJ

Nauka o języku utworu artystycznego ma na terenie Rosji długą tradycję. Zainteresowani tą dziedziną byli tak historycy literatury, jak językoznawcy. W ciągu w. XIX była to przeważnie nauka o indywidualnych stylach jednostek twórczych, oparta na badaniach pomnikowych dzieł literatury. Badanie stylu utworu równało się w zasadzie analizie języka tego utworu czy pisarza. By scharakteryzować ten typ badań, zacytujemy W. Winogradowa:

Был выработан трафарет грамматических и синтаксических извлечений из литературно-художественного произведения, и язык почти всех писателей XVIII и первой трети XIX в. [...] оказался разнесенным по рубрикам этого трафарета¹.

Ogólnie charakteryzując ten okres trzeba stwierdzić, po pierwsze, że stylistyka zlewała się w zasadzie z nauką o języku utworu artystycznego, ewentualnie pisarza. Po drugie, zacierała się historyczna i funkcjonalna dyferencjacja stylów i pojęcie literackości.

W tej sytuacji olbrzymim krokiem naprzód stały się prace A. Potiebnia. Jako językoznawca Potiebnia wyrósł z metodologii młodogramatyków. Jednak w swych pracach stylistycznych poszedł on za tradycją Humboldta, czyli za romantycznym prądem językoznawczym, który kładł nacisk na element indywidualny, kreacyjny w rozwoju języka, w odróżnieniu od pozytywistycznej koncepcji języka-organizmu, rozwijanej przez młodogramatyków. Dzięki temu przeniósł Potiebnia badania nad stylem z orbity czystego językoznawstwa w dziedzinę estetyki. Stylistyka nowoczesna zawdzięcza mu nie tylko cenne analizy folkloru słowiańskiego (szczególnie rosyjskiego i ukraińskiego)², z których czerpie dziś bogato współczesny strukturalizm. Potiebnia pierwszy

¹ В. Виноградов, *О художественной литературе*. Москва 1930.

² Zob. А. Потеебня: 1) *Из записок по теории словесности*. Харьков 1905. 2) *Анализ русских и сродных народных песен*.

na gruncie rosyjskim dokonał zasadniczego rozgraniczenia między językiem poetyckim a językiem praktycznym, czyli „prozaicznym”. Zasady tego podziału omówimy później, w związku z postawieniem zagadnienia języka poetyckiego u formalistów.

Rosyjska szkoła językoznawcza z orientacją młodogramatyczną, skupiona w Moskwie wokół Fortunatowa, ewoluowała tymczasem w charakterystyczny sposób w kierunku strukturalizmu. Wpłynął na to decydująco kierunek badań samego Fortunatowa w jednej dziedzinie — w dziedzinie morfologii. Ukształtowanie się strukturalizmu potrzebowało jednak dwóch pokoleń. Pierwsze pokolenie stanowili uczniowie samego Fortunatowa: Porzeziński, Szczepkin, Szachmatow, Lapunow, młody Durnowo i Uszakov.

✓ W seminariach Porzezińskiego i Szczepkina wyrosli Jakobson i Trubeckoj. Sprawy związane z tymi dwoma nazwiskami stanowią w zasadzie najistotniejszą część tych rozważań. Zanim jednak do nich przejdziemy, trzeba przypomnieć jeszcze o jednym, poza Moskwą, ważnym źródle współczesnego językoznawstwa i nowoczesnych badań stylistycznych. Chodzi o szkołę kazańską — ośrodek uniwersytecki, gdzie wykładał J. Baudouin de Courtenay i jego współpracownik M. Kruszewski. O ile Potiebnia, a zwłaszcza jego następcy, wywarli ogromny wpływ na estetykę i teorie językowe rosyjskich symbolistów (szczególnie A. Biełego), to kierunek Baudouinowski łączy się z teoriami futurystów i kierunkiem literaturoznawczym zapoczątkowanym przez Opojaz (Общество по Изучению Поэтического Языка). Oto jak deklaruje sympatie dla Baudouina jeden z twórców rosyjskiego futuryzmu, N. Burluk:

Словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения в роде дарвиновских и дефризовских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают. До сих пор филология была любовью к анекдоту к истории быта и философии, но не к слову. Напрасны призывы Шахматова, Бодуэна де-Куртенэ и немногих других к истинному пониманию ее задач³.

Jeżeli za ojca nowoczesnego językoznawstwa uważany jest — obok De Saussure'a — Baudouin, to za pierwszy etap nowoczesnej stylistyki w Rosji przyjąć należy badania L. Szczerby, a równolegle strukturalnie w istocie swej zorientowany, mimo grubych uproszczeń, późniejszy Opojaz, zasilany przez językoznawców z Moskiewskiego Koła Lingwistycznego.

Szczerba, wielbiciel i uczeń Baudouina, zrobił w zakresie stylistyki lingwistycznej duży krok naprzód, mimo stosunkowo małej ilości prac, które tej problematyce poświęcił. Najistotniejsze dla stylistyki owych czasów było dokonane przez Szczerbę rozróżnienie między stylem

—

³ Н. Бурлюк, в: „Футуристы”, 1914, nr 1/2.

mowy ustnej i pisanej⁴. Traktuje on to zagadnienie przede wszystkim z punktu widzenia fonetyki. Postać foniczna mowy ustnej jest zasadniczo różna od pisanej. Cechuje ją znaczne skracanie słów, tendencja ku elipsie — cechy foniczne o charakterze ekspresywnym.

Z punktu widzenia mowy (*discourse*) te dwa typy stylów ciążą, z jednej strony, ku strukturze dialogu (mowa ustna), z drugiej — monologu (mowa pisana). Jeśli idzie o opis tych dwu struktur — sam Szczerba poprzestaje na ogólnej charakterystyce składniowej. Problematykę tę jednak kontynuuje grupa lingwistów skupiona wokół znanych zbiorów „Русская Речь” redagowanych przez Szczerbę. W zbiorze I wydrukowana została rozprawa L. Jakubinskiego⁵, traktująca sprawy monologu i dialogu na materiale literackim z punktu widzenia semantycznego, strukturalnego i psychologicznego.

Sam Szczerba uprawiał jeszcze stylistykę ograniczającą się do zagadnień synonimów leksykalnych i syntaktycznych w różnych warstwach języka (stylach), i ta część jego badań jest może najmniej ciekawa. Nowatorską próbę natomiast stanowią analizy liryków Puszkina i Lermontowa, które uczony nazywa „próbą lingwistycznej interpretacji”, gdzie po raz pierwszy chyba w historii stylistyki opisana została kompozycyjno-semantyczna rola kategorii gramatycznych w poezji. I w tych analizach w całej pełni do głosu dochodzi nastawienie fonetyczne uczonego. Szczerba specjalizował się w zakresie fonetyki eksperymentalnej w Paryżu, był gorącym zwolennikiem powstającej wówczas nowej metody badania tekstu pisanego, zwanej *Ohrenphilologie*, związanej z nazwiskami dwu uczonych niemieckich, E. Sieversa i F. Sarana. Do tych doświadczeń nawiązywać też będzie szeroko Opojaz.

Nową metodę badań „słuchowych” — w przeciwstawieniu do tradycyjnych „wzrokowych” (tzw. *Augenphilologie*) — tak charakteryzuje Szczerba:

Всякий еще не произнесенный текст является лишь поводом к возникновению того или иного языкового явления, так как „языком“ нормально можно считать лишь то, что хотя мысленно произносится и с чем, конечно, ассоциируются какие-либо смысловые в самом широком и неопределенном значении этого слова представления.

I dalej:

нашим языком является лишь произносимый язык: он имеет непосредственные смысловые ассоциации, тогда как письмо, текст получает их лишь через его посредство.

⁴ Zob. zwłaszcza Л. В. Щерба, *О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов*. „Записки Нефилологического Общества”, (Петроград) 1915, z. 8. Prace tego autora przedrukowano w: Л. В. Щерба, *Избранные работы по русскому языку*. Москва 1957.

⁵ Л. Якубинский, *О диалогической речи*. „Русская Речь”, I. Петроград 1923.

Следовательно, всякий текст требует для своего понимания еще перевода на произносимый язык [...] ⁶.

W konsekwencji Szczerba bada wiersz jako utwór w y p o w i e d z i a n y, dźwięczący, rzec by można — utwór „na głos”. Odwołując się stale do wygłoszenia jako normy, zmienia on znakowanie, wprowadza specjalną interpunkcję, często różną, a zawsze bogatszą od interpunkcji tekstu pisanego. Tak przygotowany tekst podlega dopiero analizie.

Interpretować tak przedstawiony wiersz można opierając się tylko na tym, co jest niewątpliwe, co stanowi, by tak rzec, miejsce stałe. W każdej bowiem wypowiedzi, tak potocznej, jak literackiej, wyróżnia Szczerba to, co stałe, nie ulegające wątpliwości, i „упаковочный материал”, jak sam nazywa elementy niekonieczne, zmienne, podyktowane afektem, a więc bardziej migotliwe semantycznie. Ten typ układu — według Szczerby — należy uwzględniać nie tylko przy interpretacji tekstu pisanego, pojawia się on również w procesie myślenia, przy akcie twórczym, gdzie poeta „не всё слышит вполне отчетливо, а многое у него находится в неустойчивом равновесии”⁷.

Ustalenie „miejsz stałych” nie jest niczym innym jak ustaleniem inwariantu — problem postawiony po raz pierwszy przez Baudouina i mający nieocenioną wartość dla nauk humanistycznych. Szczerba był także uczniem Baudouina.

Podczas gdy niżej opisane kierunki stylistyki były związane z nazwiskami poszczególnych lingwistów, w okresie I wojny światowej rozrastać się zaczął kierunek literaturoznawczy, który powstał w orbicie współczesnej lingwistyki, filozofii E. Husserla oraz metodologii nauk humanistycznych zapoczątkowanej przez H. Rickerta i W. Windelbanda, tudzież teorii sztuki, związanej z nazwiskami H. Wölfflina oraz O. Walzela. W roku 1914 powstało Общество по Изучению Поэтического Языка (Опояз), założone przez W. Szklowskiiego, L. Jakubinskiiego oraz B. Tomaszewskiego. Niemały wpływ wywarły na nowe literaturoznawstwo teorie nowoczesnych sztuk plastycznych, szczególnie kubizm. Swoistą transformacją, literacką projekcją kubizmu był rosyjski futuryzm. Wpływ nowoczesnych sztuk plastycznych na naukę ówczesną, zwłaszcza studia o literaturze — nie zdziwi, skoro Roman Jakobson rozszerza ten wpływ nawet na językoznawstwo współczesne. Oto co pisze w swym *Retrospect*:

Those of us who were concerned with language learned to apply the principle of relativity in linguistic operation; we were consistently drawn in this direction by the spectacular development of modern physics and by the

⁶ Л. В. Щерба, *Опыты лингвистического толкования стихотворений*. I: „Воспоминание” Пушкина. „Русская Речь”, I. Петроград 1923, s. 30, 31.

⁷ *Ibidem*, s. 35.

*pictorial theory and practice of cubism, where everything "is based on relationship" and interaction between parts and wholes, between color and shape, between the representation and represented*⁹.

Wymienianie tak wielu źródeł wpływów nie oznacza bynajmniej eklektyzmu Opojazu. Przeciwnie, mało kto dbał tak o metodologiczną czystość i spójność wewnętrzną systemu. Były to po prostu niezbędne składniki atmosfery dla owoczesnej nauki o literaturze, która zwracała się przeciw pozytywistycznemu genetyzmowi i jego konsekwencji — psychologizmowi w literaturoznawstwie. Opojaz dążył do wydzielenia czystego przedmiotu badań literackich, idąc za linią podziału dokonaną przez Rickerta i Windelbanda, którzy wskazali na zasadniczą różnicę między metodologią nauk ścisłych a humanistycznych. Opojazowcy mówią o dziele literackim jako wytworze przede wszystkim, i wytworze słownym. Tu mają do dyspozycji szeroko przez humanistykę eksploatowany husserlizm, który nie mały wpływ wywarł i na lingwistykę, i na filozofię literatury. Zasadniczą rolę odegrała tu Husserlowska idea tworców idealnych, mających niezależny byt. W połączeniu z Windelbandowską koncepcją rozdzielania nauk humanistycznych i niehumanistycznych był to impuls i podstawa dla rosyjskiej „szkoły formalnej”, polskiej „metody integralnej” Manfreda Kridla oraz fenomenologicznej filozofii literatury Romana Ingardena.

Husserl polecał badać we wszelkich tworcach ich istotę, która przejawia się w każdym z nich oddzielnie, w postaci czystej. Wniosek z tego, że należy badać oddzielne utwory w ich literackiej istocie, do czego niepotrzebny jest ich rodowód historyczny, socjologiczny itp.

W tym samym czasie z pomocą przychodzi nowoczesne językoznawstwo, związane ze szkołą De Saussure'a. Równocześnie z Opojazem w Leningradzie — w Moskwie powstaje Moskiewskie Koło Lingwistyczne, którego członkowie są jednocześnie założycielami Opojazu (B. Tomaszewski, O. Brik, B. Jarcho). Idea badania oddzielnych dzieł literackich dla uchwycenia ich istoty znalazła sobie oparcie w Saussure'owskim rozdziale badań nad językiem na diachroniczne i synchroniczne, z oddaniem pierwszeństwa synchronicznemu. Obok tej opozycji istotna jest też Saussure'owska opozycja między językiem a wypowiedzią, szeroko znana we współczesnej humanistyce jako rozróżnienie *langue* i *parole*.

Co dla badań literackich oznacza taki podział? Przede wszystkim — odcięcie się od genetyzmu. Skoro dzieło literackie jest tworem językowym, ma być badane, jak każde zjawisko mowy zorganizowanej, w perspektywie celowościowej, teleologicznej, jako zjawisko zorganizowane

⁹ R. Jakobson, *Selected Writings*. T. 1: *Phonological Studies. Retrospect*. 'S-Gravenhage 1962, s. 632. Podkreślenie K. P.

funkcjonalnie. Funkcjonalizm ów zresztą nie był silnie podkreślany we wczesnym okresie, został zaakcentowany dopiero w drugiej fazie badań nad dziełem literackim i znalazł wyraz przede wszystkim w pracach J. Tynianowa. Po tym wszystkim jałne się stają tendencje polemiczne Opojazu: ataki na genetyzm, a w konsekwencji na biografizm w literaturze. Historia literatury bez nazwisk — to jedno z najczęstszych haseł.

Pierwszą polemikę członkowie Opojazu przeprowadzili z Potiebnią. Teoretycy Opojazu zawdzięczają Potiebni pierwszej dokonane przez niego rozgraniczenie między językiem poetyckim a „prozaicznym”. Na tej dychotomii oparli oni swe badania. Jednakże Potiebnię interesował ten problem z punktu widzenia genezy języka poetyckiego. Język poetycki jest dla Potiebni zjawiskiem pierwotnym. Występuje jako obrazowy język bezmiennej pieśni ludowej. Właśnie obrazowość jako wyróżnik języka poetyckiego zaatakował Szklowski. W dwu rozprawach z pierwszego okresu działalności Opojazu — *Искусство как прием* (1916) i *Потемня* (1919)⁹ — wyłożył młody autor zasady nowej wiary z całym temperamentem pierwszego zapалу. Toteż nie może być mowy o jakiegokolwiek zgodzie, uznaniu tradycji, zasług przeciwnika. Jest tylko żar polemiki i przeciwstawianie się. Zasadniczy atak został przypuszczony na psychologizm. Dla Potiebni obraz, obrazowość — to kategoria wizualna, oparta o indywidualną percepcję i indywidualną kreację. Dla Szklowskiego, z jego orientacją konwencjonalistyczną, język poetycki nie może mieć nic wspólnego ani z indywidualnością twórcy, ani odbiorcy. By to wyjaśnić, należy szerzej omówić pojęcie języka poetyckiego w rozumieniu Opojazu na tle innych, znanych dziś rozumień tego zjawiska.

Najczęstsze i najbardziej tradycyjne określenie języka poetyckiego — to po prostu pojęcie języka używanego w utworach poetyckich, w odróżnieniu od języka używanego w „prozie”, czyli języka mówionego. Jest to czysto zewnętrzny związek tradycyjnie używanych w literaturze środków językowych z określonym typem tej literatury — poezją. Tak rozumiany język poetycki pokrywa się w zasadzie z tradycyjnym pojęciem stylu jako zestawu figur i tropów („styl poezji”). Takimi kategoriami zajmowała się tradycyjna stylistyka, najczęściej nastawiona normatywnie, opisująca „literackie” figury i tropy.

✓ Inne rozumienie języka poetyckiego wysuwa na czoło ekspresywną funkcję języka w odróżnieniu od funkcji komunikatywnej. Pojęcie ekspresywności rozumieć należy jako połączenie treści wyrażonej przez język — z językiem jako środkiem wyrazu. Takie wy-

⁹ Oba artykuły w dwu kolejnych zeszytach wydawnictwa: „Поэтика. Сборники по теории поэтического языка” [=„Сборники”]. Петроград 1916, 1919.

obrażenie o języku poetyckim byłoby bliskie Potiebni z jednej strony, a kierunkom post-croceańskim z drugiej, z vossleryzmem na pierwszym miejscu. W obu wypadkach operuje się opozycją między językiem poetyckim czy stylem poetyckim a językiem mówionym, praktycznym (proza).

Opojazowcy utrzymują pojęcie języka poetyckiego jako członu opozycji względem języka praktycznego. Odrzucają jednak oba scharakteryzowane tu pojęcia języka poetyckiego, a także unikają terminu „styl”. Nie jest to zabieg czysto terminologiczny. Opojaz wysuwa bowiem nowe pojęcie języka poetyckiego: jest to język w funkcji poetyckiej, w odróżnieniu od języka w funkcji komunikatywnej, tj. języka potocznego. Z kolei jednak pojęcie funkcji poetyckiej może mieć kilka różnych możliwych rozumień. Oto jak definiuje to pojęcie przedstawiciel współczesnego strukturalizmu, Jakobson:

Nastawienie (*Einstellung*) na sam KOMUNIKAT, skupienie się na komunikacie dla niego samego — to POETYCKA funkcja językowa.

Empirycznym kryterium dla funkcji poetyckiej jest „projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji” przy budowaniu językowej wypowiedzi. Wybór i kombinacja powstają: pierwszy — na bazie ekwiwalencji, druga — na bazie przyległości. Zaś ekwiwalencja to żywioł metaforyczny, przyległość — żywioł metonimiczny. Z chwilą skrzyżowania tych dwu osi mamy charakterystyczne zachodzenie na siebie, krzyżowanie się metafory i metonimii, a w konsekwencji nieuchronną wieloznaczność wypowiedzi poetyckiej:

Poćbieństwo nadbudowane nad przyległością wnosi do poezji przebiegający przez nią rdzeń symboliczny, polisemantyczny [...]. Wyrażając się bardziej technicznie — każde następstwo jest podobieństwem. W poezji, gdzie poćbieństwo jest nadbudowane nad przyległością, każda metonimia staje się z lekka metaforyczna, a każda metafora zawiera zabarwienie metonimiczne.

Wieloznaczność jest wewnętrzną, nieodłączną cechą każdego komunikatu z orientacją na sam komunikat, krótko mówiąc — nieodłączną cechą poezji¹⁰.

Dość blisko takiego rozumienia funkcji poetyckiej stoi G. Winokur, kiedy mówi o języku poetyckim jako takim ukształtowaniu języka ogólnego, gdzie „одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения”, inaczej mówiąc, gdzie mamy do czynienia z wieloznacznością słowa poetyckiego, dzięki szczególnemu ukształtowaniu kontekstu. Występuje tu pokrycie całego pola semantycznego, czyli wszystkich (ewentualnie kilku) znaczeń kontekstualnych przez jeden element grama-

¹⁰ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki”, 1960, z. 2, s. 439, 460, 461.

tyczno-dźwiękowy (rdzeń, słowo lub zwrot). Winokur podkreśla równocześnie, że

поэтическое слово вырастает в реальном слове как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности¹¹.

Silnie podkreśla systemowość języka poetyckiego właśnie na tle jego koniecznego związku z językiem potocznym J. Kuryłowicz:

Nie jest więc tak, że opozycja [język] potoczny : [język] poetycki pokrywa się z przeciwieństwem społeczny : indywidualny, lecz opozycje te krzyżują się.

Równocześnie zaś pojęcie opozycji nie oznacza absolutnego przeciwstawienia, przeciwnie:

Człony opozycji potoczny : poetycki nie są równouprawnione: pierwszy musi istnieć, jeśli ma istnieć drugi, ale może istnieć bez drugiego¹².

Tymczasem członkowie Opojazu w jego wczesnej fazie dokonali przede wszystkim absolutnego rozdziału między językiem potocznym a poetyckim. Przejawszy się tezą De Saussure'a o układach systemowych w języku, dopatrywali się w języku poetyckim takiego systemu, którego podstawę stanowi odchylenie od normy, tzn. odchylenie od języka potocznego. W dalszej konsekwencji — w poszukiwaniu elementów systemowych odrzucili tę warstwę języka, która była „psychologicznie podejrzana”, a że w języku wszystko, co psychiczne, wiąże się z semantyką — odrzucili w znacznej mierze problemy semantyki. Wszystko to miało ważne konsekwencje i dla teorii dzieła literackiego, i dla teorii języka poetyckiego.

Gdy porównamy inne, pokrewne „immanentnej poetyce” metody — uderza na pierwszym miejscu fakt, że wszystkie one uwzględniają w dziele literackim element fikcji jako czynnik konstruktywny. Ingarden mówi o świecie przedstawionym jako jednej z „warstw” wielowarstwowo skonstruowanego dzieła literackiego¹³. Kridl idzie jeszcze dalej, uważając za główny wyróżnik dzieła literatury pięknej „nową rzeczywistość fikcyjną”, której podporządkowane są „wszystkie środki, wszystkie elementy tego dzieła”¹⁴. Na tej samej zasadzie wyodrębniają dzieło literatury pięknej (*fictionality*) przedstawi-

¹¹ Г. О. Винокур, *Понятие поэтического языка*. W: *Избранные работы по русскому языку*. Москва 1959, s. 388—393.

¹² J. Kuryłowicz, *Język poetycki ze stanowiska lingwistycznego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1960, nr 19: *Prace Językoznawcze*, s. 302-303.

¹³ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów 1933.

¹⁴ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Wilno 1936, s. 44—45.

ciele współczesnego literaturoznawstwa, Wellek i Warren¹⁵. U „formalistów” świat fikcji nie tylko nie stanowi o istnieniu dzieła literackiego, ale w ogóle w konstrukcji tego dzieła nie występuje. Przy stosunku Opojazdu do semantyki, pojętej jako stosunek znaku do przedmiotu, elementu oznaczanego — kategoria fikcyjności stawała się kryterium zawodnym. O ile przy „prawdziwym”, sprawozdawczym opowiadaniu, z przewagą denotacji, można i należy zapytać: czy tak było naprawdę, czy też jest to fikcja? — o tyle w wypadku dzieła literackiego nikt takiego pytania nie postawi, całe nastawienie jest tu bowiem konotacyjne, nastawienie na sam znak. Fikcje ontologiczne zostają tu zastąpione fikcjami czysto językowymi — by użyć terminu E. Sapira¹⁶. Postulat nastawienia na czysto znakowy charakter literatury czerwoną nicią przebiega przez wystąpienia wszystkich przedstawicieli Opojazdu. Jakobson w swej znanej rozprawie *Новейшая русская поэзия*¹⁷ pragnie uczynić z chwytu „jedynego bohatera literatury”; Tynianow uważa rozważania o „bohaterze” literackim za naiwny ontologizm¹⁸, a Szkłowski widzi w bohaterze wyłącznie element pomocniczy, służący do „nanizywania motywów”¹⁹ — a więc postulowany przez Jakobsona „chwyt”.

Wczesny Opojazd 1914—1923 zastępuje teorię dzieła literackiego teorią języka poetyckiego. Ponieważ literatura jest wytworem słownym, wszystko w niej musi być zbadane w ramach warstwy słownej. Podkreślmy: język poetycki, rozumiany jako opozycja języka praktycznego, jest systemem znaków szczególnego rodzaju: systemem chwytów, podczas gdy język praktyczny to system znaków zautomatyzowanych. Powstają więc w ten sposób wszechogarniające badania stylistyczne. Co jest tych badań obiektem? Innymi słowy — jakie elementy systemowe w języku poetyckim widzą opojazowcy? Jak rozumieją znak językowy w funkcji poetyckiej? Powróćmy do obu źródeł inspiracji — do De Saussure’a i Husserla.

Według De Saussure’a język (*langue*) jest niezależny od indywiduum tworzącego, nie jest on funkcją jednostki, lecz produktem, biernie zarejestrowanym przez jednostkę. Ale równocześnie De Saussure wskazuje na czynniki fizjologiczne, fizyczne i psychiczne w akcie mownym (*parole*), który to akt jest źródłem poznania języka (*langue*). Język umieszcza De Saussure w tym odcinku „obwodu mowy” (*circuit de la parole*), gdzie „obraz akustyczny” kojarzy się z pojęciem. Innymi

¹⁵ R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*. New York 1949.

¹⁶ E. Sapir, *Language*. New York 1921.

¹⁷ Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*. Прага 1921.

¹⁸ Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*. Ленинград 1924, s. 8—9.

¹⁹ В. Шкловский: 1) *Как сделан „Дон Кихот”*. В: *О теории прозы*. Москва 1930.

2) *Материал и стиль в романе Л. Н. Толстого „Война и мир”*. Москва 1928.

słowy, dla De Saussure'a to, co obiektywne, niezależne od jednostki, nie zostaje bynajmniej sprowadzone do elementów czysto fizjologicznych, czy też fizycznych. Przeciwnie, znaki języka są „psychiczne z natury”; język — to „system znaków, którego istota polega wyłącznie na związku znaczenia i obrazu akustycznego i w którym obie części znaku są w równej mierze psychiczne”. Język jest przedmiotem konkretnym, bowiem jego znaki „zatwierdzone przez powszechną zgodę skojarzenia [...] są rzeczywistościami mającymi siedzibę w mózgu”. Znaki języka są ponadto „dotykalne”, w tym sensie, że można je utrwalić na piśmie²⁰. To co zostaje utwalone na piśmie, to właśnie obraz akustyczny, który może być przekazany przez określony obraz wizualny.

Moment obiektywności zjawisk językowych, niezależności ich od jednostki w procesie badania postawił w aspekcie filozoficznym Husserl. Podnosi on fakt intersubiektywności języka, fakt poruszony i przez De Saussure'a, mówiącego o „skojarzeniach zatwierdzonych powszechną zgodą”. Husserl dokonuje podziału znaczenia jako faktu językowego i oznaczania jako faktu ontologicznego, odnoszącego się do przedmiotu. Jednakże znaczenie należy do sfery języka, jest częścią znaku, mianowicie sposobem, w jaki przedmiot został przez znak przedstawiony. Jedynie przedmiot sam zostaje ze znaku wyłączony²¹.

Dla opozycjonistów (w okresie wczesnym) język poetycki stanowi taki system, gdzie mamy do czynienia z prawie zupełnym pominięciem elementu semantycznego. Znak w funkcji semantycznej to czysty dźwięk. W konsekwencji zaczęto więc badać same układy dźwiękowe, jako że w języku poetyckim następuje zatrzymanie uwagi na samym znaku, resp. dźwięku.

W języku praktycznym — według Jakubinskiego — „звуки не влияют в светлое поле сознания”²², natomiast w języku poetyckim stale pozostają w tym polu. W innej rozprawce, pochodzącej z r. 1917²³, Jakubinski wskazuje na brak odpodobnienia sonornych w języku poetyckim w odróżnieniu od języka praktycznego. Fakt ten ma, według niego, stanowić dowód różności obu tych systemów pod względem cech lingwistycznych. Jakubinski szuka konkretnych fonetycznych wyróżników języka poetyckiego. Jakobson w głośniejszej pracy *О чешском стихе*

²⁰ F. De Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa 1961, s. 27, 30.

²¹ E. Husserl, *Logische Untersuchungen*. T. 1—2. Halle 1912.

²² Л. Якубинский, *О звуках стихотворного языка*. „Сборники”, Петроград 1919.

²³ Л. Якубинский, *Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках*. „Сборники”, Петроград 1917.

преимущественно в сопоставлении с русским koryguje tezę Jakubinskiego dowodząc, że

диссимиляция плавных возможна как в практическом, так и в поэтическом языке, но в первом она обусловлена, во втором же, так сказать, оцелена, т. е., это по существу два различных явления²⁴.

Osip Brik analizuje paralelizm zdaniowy jako „powtórzenie dźwiękowe” (звуковой повтор)²⁵, rozpatrując konstrukcje syntaktyczne w ich absolutnym podporządkowaniu dominancie rytmicznej. Struktury zdaniowe są dla członków Opojazdu konstrukcjami przede wszystkim fonicznymi, wspomagającymi organizację rytmiczną i równocześnie ściśle jej podporządkowanymi. W każdej niemal ich pracy z wczesnego okresu spotkać można analizy wykazujące rolę dźwięku jako środka semajologizacji elementów neutralnych w wierszu²⁶. Odegrały tu niewątpliwie rolę koncepcje estetyczne futurystów, zwłaszcza teoria „słowa samowitego” (самовитое слово) i „języka pozarozumowego” (заумный язык) W. Chlebnikowa. Teorie językowe Opojazdu były przede wszystkim uogólnieniem praktyki literackiej futuryzmu, głównie Chlebnikowa, jak wskazuje na to wyraziście pierwsza wspomniana rozprawa Jakobsona, poświęcona w części szczegółowej analizie twórczości tego poety.

Zafascynowanie walorami „ekspresywnymi” dźwięku, układami brzmieniowymi — tłumaczy tak olbrzymi rozwój badań wersyfikacyjnych. Chodzi o to, że dominantą, czynnikiem organizującym brzmienia w wierszu jest rytm. Rytm jako realizacja metru w określonym materiale językowym został po raz pierwszy pozytywnie zdefiniowany i ostro odróżniony od samego metru przez Tomaszewskiego, Żyrmunskiego, Jakobsona, Ejchenbauma.

Prekursorem badań nad rytmem wiersza był A. Biełyj, który określał jednakże czynnik rytmiczny w sposób negatywny: rytm miał, według niego, powstawać w rezultacie odstępstw od metru (braku akcentów metrycznych w wierszu)²⁷. Tomaszewski i inni definiowali rytm jako wariacje wzorów metrycznych, jako współgrę między prozodią języka potocznego i rygorami metrycznymi²⁸. I chociaż uczeni ci nie potrafili uniknąć pewnych uproszczeń w opisie wiersza, wychodząc od pojęcia tradycyjnego wzorca metrycznego i jego „odchyień”, odstępstw od

²⁴ Р. Якобсон, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*. Берлин—Москва 1923, s. 17.

²⁵ О. Брик, *Звуковые повторы*. „Сборники”, Петроград 1917.

²⁶ Zob.: Якобсон, *Новейшая русская поэзия*. — Ю. Тынянов: 1) *Проблема стихотворного языка*. 2) *Ода как ораторский жанр*. „Поэтика”, IV, Ленинград 1927.

²⁷ А. Белый, *Ритм как диалектика и „Медный всадник”*. Москва 1929.

²⁸ Zob. zwłaszcza Б. Томашевский: 1) *Проблема стихотворного ритма*. 2) *Пятистопный ямб Пушкина*. W: *О стихе*. Ленинград 1929.

normy — to jednak zrobili w zakresie wersologii poważny krok naprzód, studiując prawa rytmu i metru w oparciu o realne zjawiska językowe.

Prócz badań nad rytmem i metryką charakterystyczne są studia nad „melodyką wiersza”. Rolę inspiracji odegrały tu Sieversowskie *Rythmisch-melodische Studien*, o których z zachwytem pisano w pierwszych dwu tomikach „Поэтики. Сборников по теории поэтического языка” (1916, 1919), a także później, w serii „Поэтика” (Leningrad 1928). Praca Ejchenbauma *Мелодика русского лирического стиха* opisuje współzależność akcentów frazowych i intonacji zdaniowej z układami metrycznymi. Wyprowadza autor z tej współzależności typologię trzech „stylów wierszowych”: styl retoryczny, „śpiewny” (напевный стиль) oraz styl potoczny, czy też „mówiony” (разговорный стиль)²⁹. Jak wynika z przedstawionej dotąd problematyki, Opojaz zdradzał szczególne predylekcje do badania języka poetyckiego na strukturach wierszowych. Wiersz, jako najbardziej rygorystycznie zorganizowany materiał językowy, stanowił najdogodniejszy przykład struktury literackiej, gdzie „uwaga skupia się na samym znaku”. Proza z trudem poddawała się takiemu typowi analizy. I tutaj jednak wynajdywano przykłady, na których można było pokazać rolę „słowa-rzeczy” (слово-вещь — termin Szklowskiego), konkretność samego znaku w jego warstwie dźwiękowej przede wszystkim. Tynianow pisze:

Часто даже самый знак, самое имя бывает наиболее конкретным в герое. Ср. ономагопоэтические фамилии у Гоголя; конкретность, вызываемая необычайною артикуляционною выразительностью, очень сильна³⁰.

Uwaga przesuwana się z „ontologicznie” rozumianego bohatera na znak tego bohatera — jego imię.

Przykład czysto dźwiękowej analizy utworu prozaicznego zastosował Ejchenbaum do *Płaszcz* Gogola. Wychodząc z założenia, że utwór ten jest określony strukturalnie przez narrację, bada on narrację jako „chwyt” dźwiękowy. Czysto brzmieniowe ujęcie motywuje się faktem, że w danym wypadku mamy do czynienia z narracją wypowiedawczą („skaz”). Ponadto jest to сказ typu „naśladowczego” (воспроизводительный сказ), w odróżnieniu od po prostu opowiadającego (повествующий сказ):

Первый произволит впечатление ровной речи; за вторым часто скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры, и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов³¹.

²⁹ Б. М. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*. Петроград 1922.

³⁰ Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, s. 124.

³¹ Б. Эйхенбаум, *Как сделана „Шинель” Гоголя*. W: *Сивозь литературу*. Ленинград 1927, s. 150.

Pojęcie „gestu dźwiękowego” wprowadził E. Poliwanow w swej pracy *О звуковых жестах японского языка*³². Terminem tym oznaczył on takie połączenia dźwięków, które mają podobne gestom pretensje do ogólnej zrozumiałości, w tej liczbie także onomatopeje. Ejchenbaum przejął ów termin lingwistyczny, by posłużyć się nim w nieco innym sensie. Gest dźwiękowy oznacza u Ejchenbauma gest organów artykulacyjnych, który wyczuwamy w sensie materialnym za każdym wypowiedzianym dźwiękiem³³. W opowiadaniu Gogoła jednak ten gest artykulacyjny nasuwa istotny gest i mimikę narratora, ukrywającego się i co chwila ukazującego się równocześnie przed czytelnikiem. Tak użyte pojęcie gestu dźwiękowego pozwala na szersze ujęcie narracji w terminach „звукоречи”. Obejmuje się bowiem wówczas do pewnego stopnia także samego narratora, jako swego rodzaju maskę, za którą ukrywa się aktor-mim. Ejchenbaum nawiązuje tu zresztą niedwuznacznie do aktorskiego talentu, jakim obdarzony był autor *Плещча*, i do jego sceniczno-dramaturgicznych wypadów. W innej rozprawce, zatytułowanej charakterystycznie *Иллюзия сказа*³⁴, Ejchenbaum opowiada się za badaniem całej prozy jako wypowiedzi ustnej, wskazując na naturalne „ustne” pochodzenie wszelkiej narracji.

Jednakże zrealizowanie tego postulatu w kategoriach „звукоречи” wypada — jak widać — zbyt wąsko: wszystkie elementy narracji zostają sprowadzone do kalamburu dźwiękowego, do groteski imion, komicznych rozwiązań intonacyjnych (przejście od długiego okresu o silnym napięciu do nieoczekiwanej krótkości i błahego zakończenia). Cała reszta to już tylko „sczepienie chwyków”, *мотывація*, która znowu zresztą ma charakter aktorsko-mimiczny. Narrator przechodzi od „grymasu komicznego” do „grymasu sentymentalnego”, wiążąc w ten sposób warstwę chwyków komicznych z warstwą sentymentalnej retoryki.

Podobną zasadę dźwiękowej analizy zastosował częściowo Tynianow w swej rozprawie o teorii parodii³⁵. Według niego, wszystko u Gogoła zaczyna się od magii dźwięku. Dźwięk imienia czy nazwiska, uderzającego szczególną fonetyką, naprowadza go na ideę „maski” słownej, a od niej rozrasta się cała postać, pozostająca stale w zaklętym kręgu magii dźwięku.

Tego rodzaju analizy prozy nie można było jednak uprawiać na szerszą skalę. Zastosowanie jej kończyło się przy strukturach o wyraźnej

³² А. Поливанов, *О звуковых жестах японского языка*. „Сборники”, Петроград 1916.

³³ Эйхенбаум, *Как сделана „Шнель” Гоголя*.

³⁴ Б. Эйхенбаум, *Иллюзия сказа*. В: *Сквозь литературу*. Ленинград 1924.

³⁵ Ю. Тынянов, *Гоголь и Достоевский. К теории пародии*. В: *Архаисты и новаторы*. Ленинград 1929.

fabule, gdzie narracja przestawała odgrywać rolę czynnika dominującego strukturalnie.

Próbie analizy prozy fabularnej uprawiał Szklowski. Wykorzystując w znacznej mierze teorię „motywów wędrujących”, której przedstawicielami w Rosji byli F. Busłajew i jego uczeń A. Wiesiołowski, Szklowski uprawiał tzw. poetykę układów fabu'arnych (поэтика сюжетов). Nazywając „stylem” wszystkie elementy struktury utworu prozatorskiego, sprowadza je do kategorii „chwytu”, tzn. układu językowego „zatrzymującego na sobie uwagę” ze względu na swoją uniezwykłą postać. Paralelizm, budowa schodkowa, stopniowanie — cała proza jest przedstawiona w kategoriach figuralnych. Przy sprowadzeniu całej zawartości utworu prozatorskiego do tropu leksykalnego — znikają całości kompozycyjne utworu: narracja, dialog, monolog. Utwór przestaje być strukturą, staje się kombinacją tropów, nie zróżnicowanych funkcjonalnie, lecz połączonych statyczną „motywacją”. Największą trudność sprawia przy takiej interpretacji kwestia bohatera, gdyż nie poddaje się już ujęciu czysto leksykalnemu (trop) lub dźwiękowemu (maska), zaś jako niezbędny czynnik schematu fabularnego musi być objęty przez poetykę układów fabularnych. Wspomnieliśmy już o roli bohatera jako „środka nanizywania motywów”. W artykule *Параллели у Толстого*³⁶ Szklowski próbuje ująć bohatera przy pomocy paralelizmu: Anna Karenina i Stiwa Oblonski np. stanowią paralelny kontrast charakterów, środek rozwijający jedną wspólną cechę charakterologiczną. W ten sposób i bohater staje się tropem, „elementem stylu”.

Według Walzela, formą jest to, co podpada pod zmysły. Opojazowi bardzo odpowiadało takie pojęcie formy ze względu na jego uchwytny, materialistyczno-empiryczny charakter, jako przeciwstawienie pojęcia ekspresji o psychologicznym charakterze. W literaturze pod zmysły podpadają: słowo, trop, dźwięk. A więc cała literatura, jako wytwór słowny, sprowadza się do tych elementów. Wyzwolenie od psychologizmu znaleźli więc młodzi w empirycznej teorii sztuki. Wpłynęło na to w znacznej mierze jeszcze nie dosyć wyklarowane nastawienie owoczesnego językoznawstwa, z którym wszak Opojaz był od początku związany. Jakobson tak je charakteryzuje:

The constitutive mark of any sign in general or of any linguistic sign in particular is its two-fold character: every linguistic unit is bipartite and involves both aspects — one sensible and the other intelligible. Those two constituents of a linguistic sign necessarily suppose and require each other. [...] But in so far as students thoroughly used the isolating method postulated by the XIX century tradition, these two aspects of linguistic phenomena, the sensible and the intelligible, were envisaged as entirely independent and closed domains. Thus the unity of the sign was disregarded. The study of

³⁶ В. Шкловский, *Параллели у Толстого*. W: *Ход коня*. Москва—Берлин 1923.

*speech sounds cut off from their significant function inevitably lost its intimate connection with linguistics as a semiotic discipline and threatened to become merely a branch of physiology and of acoustics, whereas the strictly linguistic problem of meanings was either forgotten in the search for their psychological background or mistaken for the extrinsic "realm" of non-linguistic objects*³⁷.

Charakterystyka ta w całej rozciągłości stosuje się do teorii Opozaju i tłumaczy ich związki ze studiami akustycznymi Sieversa i Sarana oraz pracownią fonetyki eksperymentalnej Szczerby.

W dalszej konsekwencji wynika z tego teoria deformacji materiału w procesie zamieniania go w „styl”, czyli gotowe dzieło. W początkowym okresie za materiał podlegający deformacji uważano sam język, dopiero później Szklowski przerzucił to pojęcie na elementy pozajęzykowe, na przedmioty przedstawione³⁸. Język poetycki powstaje na zasadzie odchylenia od języka potocznego. Owo odchylenie — to właśnie deformacja, a materiał, bierna glina — język potoczny. W ten sposób wszystko sprowadza się do pożądaney kategorii podpadania pod zmysły. Nie wzięto jednak w tym rozumowaniu pod uwagę, że

W poezji dynamiczny charakter posiada już przede wszystkim sam materiał, którym jest język. Ten materiał nie jest materiałem biernym, jak np. glina, którą rzeźbiarz ugniata [...]. Ten materiał ma już w sobie pewną siłę i pewien kształt, zanim poeta weźmie się do jego obróbki³⁹.

Empiryzm w traktowaniu materii językowej i literackiej musiał doprowadzić do teorii sensualistycznej percepcji dzieła literackiego, która znów miała być bronią przeciwko psychologizmowi i tradycyjnej estetyce. Pojęcie piękna jako wyróżnika literatury upadło już zresztą w tym czasie, ustępując miejsca pojęciu wyrazu (Croce). Ale pojęcie wyrazu wiązało się z psychiką twórcy. Toteż odrzucono je również, uciekając się do pomocy kubizmu i futuryzmu, których hasłem było oddziaływanie zaskoczeniem, przez elementy niezwykłe, raczej „brzydkie” niż piękne. „Trudna percepcja” tak pojętego dzieła sztuki daje w konsekwencji ostre jego wyczucie.

Formaliści, przyjmując milcząco pewne uniwersalia estetyczne, odrzucili jednak pojęcie przeżycia estetycznego, podstawiając na to miejsce kategorie „wyczuwalności” zmysłowej przedmiotu sztuki. Funkcja sztuki — powtarzali za futurystami — jest wyprowadzeniem słowa z automatyzmu, tj. wprowadzeniem go w takie związki, by zatrzymywało ono uwagę odbiorcy na własnej strukturze, która wyraża

³⁷ R. Jakobson, *Notes on General Linguistics, its Present State and Crucial Problems*. (Mimeographed) 1949. Podkreślenie K. P.

³⁸ W pracy *Материал и стиль в романе Л. Толстого*.

³⁹ Z. Łempicki, *Zagadnienie stylu*. W książce zbiorowej: *Z zagadnień stylistyki*. Warszawa 1937.

sama przez się (установка на выражение)⁴⁰. „Forma utrudniona” (затрудненная форма) jest powołana do „przywracania poczucia rzeczywistości”, które jest naczelnym zadaniem sztuki słowa. Na marginesie trzeba dodać, że w związku z tym podnoszono poezję futuryzmu do rzędu najcenniejszej, jako że w całej rozciągłości spełnia ten postulat⁴¹.

Dzięki takim swoim cechom dzieło literackie staje się wyczuwalne, i przez to przywraca owo poczucie rzeczywistości, które polega na wyzwoleniu się z automatyzmu. Szklowski na dowód przywołuje paralelę z praktyki życia codziennego: świadectwo Lwa Tołstoja z jego dzienników na temat automatyzmu działań przy codziennej robocie domowej (wycieranie kurzu), tak że w końcu zanika poczucie ich wykonywania, a nawet pamięć o nich.

Filozoficznie pełniejszą interpretację dezautomatyzacji słowa, opartą o Husserlowskie rozumienie znaku, daje Jakobson:

Funkcja poezji polega na tym, że wskazuje nam ona brak identyczności znaku i przedmiotu. Dlaczego potrzebne nam jest przypomnienie o tym? Ponieważ będąc stale świadomi identyczności *signum* i *signatum*, czujemy równocześnie potrzebę ich nieadekwatności; bez tej podstawowej antynomii związek między znakiem i jego obiektem zautomatyzowałby się i znikłoby poczucie rzeczywistości⁴².

Na tym tle niezwykle charakterystyczna jest rola i miejsce metafory w teorii języka poetyckiego Opojazu. Metafora, trop pierwszorzędnej wagi we wszystkich niemal dotychczasowych teoriach języka poetyckiego i teoriach stylu, tu została niemal całkowicie odrzucona. Jako symptom trzeba przytoczyć fakt, że przez cały okres istnienia Opojazu spod pióra jego członków nie wyszła ani jedna praca o metaforze. W świetle poprzedzających te uwagi rozważań nad teorią języka poetyckiego jako systemu dźwięków walentnych estetycznie — to pomijanie metafory już się częściowo wyjaśnia. Są tu jeszcze bardziej widoczne wpływy futurystów, którzy położyli nacisk przede wszystkim na elementy dźwiękowe, co w pracy Jakobsona (*Новейшая русская поэзия*) podlega do pewnego stopnia uogólnieniu na całą poezję. Poza tym trzeba zwrócić uwagę na proces rozkładu obrazu, który rozpoczął się już u symbolistów, a w kierunkach awangardowych osiągnął szczyt, zarówno w poezji, jak w malarstwie. U kubistów fakt ten znalazł nowe i maksymalistyczne uzasadnienie teoretyczne. Uważają oni operowanie obrazem za naiwną „mimezis”, gdy tymczasem sztuka powinna być wolna od kopiowania rzeczywistości. Metaforę utożsamiano z pojęciem

⁴⁰ Zob. Шкловский, *О теории прозы*.

⁴¹ Zob. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*.

⁴² R. Jakobson. *Co je poesie?* „Vlné směry”, (Praha) 1933—1934. Przekład K. P.

obrazu w sensie wizualnym. Problem ten zarysował się wyraziście w polemice Szkłowskiego ze spuścizną Potiebnii. Opojazowcom chodziło o dwa aspekty metafory: definicję ontologiczną i funkcjonalną. Pojęcie metafory jako obrazu, lansowane przez Potiebnię i jego szkołę, zostaje odrzucone. Jako pojęcie wizualne, metafora-obraz nie może mieć nic wspólnego z wytworem słownym. Można o niej mówić tylko w związku z określonymi dyspozycjami psychicznymi odbiorcy. Tego zaś sprawdzić w literaturoznawstwie się nie da w sposób naukowo poprawny. Tak mniej więcej wygląda rozumowanie Szkłowskiego. „Obrazami” poezji są tropy (Szkłowski, Jakobson) i dźwięki (Brik). „Dźwięko-obraz” (звукообраз), według terminu Briki, staje się dla Jakobsona punktem wyjścia dla analizy poezji Chlebnikowa. Analizuje on „dźwięko-obraz” w jego wielu aspektach: aliteracja, zamiana jednych fonemów przez drugie (typu „МОЯ моролева”), kontaminacja dźwięków, gdzie

слово получает как бы новую звуковую характеристику, значение зыблется, слово воспринимается как знакомец с внезапно незнакомым лицом, или как незнакомец, в котором угадывается что-то знакомое⁴³.

Gdy dochodzi do przeładowanych metaforami poezyj Chlebnikowa, Jakobson szuka maksymalnie gramatycznego lub syntaktycznego sposobu opisanego tego tropu. Metafora, według niego, stanowi szczególnie przypadek podstawowego chwytu poezji — chwytu „zbliżenia dwu całości” (прием сближения двух единиц). Jest to nic innego, jak tylko szczególna definicja paralelizmu. Metafora — to „параллелизм сведенный к точке”⁴⁴.

Odrzucając pojęcie metafory jako obrazu, odrzucono konsekwentnie także i określenie języka poetyckiego jako „języka obrazowego” — tę typową dla szkoły Potiebnii tezę, przejętą później przez tzw. psychologów (szkoła Owsianiko-Kulikowskiego) i symbolistów. Jest to określenie nieadekwatne, zbyt szerokie i zbyt wąskie równocześnie — twierdzono w Opojazie. Tak zwany „obraz” spotyka się w różnych wypowiedziach języka potocznego, z drugiej zaś strony istnieją utwory poetyckie pozbawione metafor, „bezobrazowe”. Jakobson stawia ten problem jako zasadniczy dla teorii języka poetyckiego w swym wstępie do czeskiego wydania dzieł Puszkina, gdzie na przykładzie słynnego wiersza *Я вас любил* pokazuje poezję ametaforyczną, zbudowaną wyłącznie na „tropie gramatycznym”⁴⁵.

Ogólnie zgadzano się w Opojazie co do tego, że metafora nie jest w języku poetyckim niczym szczególnym, nie stanowi specyficznego

⁴³ Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, s. 54.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 48.

⁴⁵ *Vybrané spisy Puškina*. Praha 1936.

dla poezji środka wyrazu, istnieje w języku ogólnym jak każdy inny element, i poeta „wybiera” ją z języka, „przypomina”. Nie może więc metafora stanowić wyróżnika dla języka poetyckiego. Szklowski mówi:

Образы ничьи — божьи [...]. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов, расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими⁴⁶.

Trzeci punkt tej polemiki leży w formule: „myślenie obrazami”. Potiebnia rozumie to jako percepcję rzeczywistości przy pomocy obrazu, który stanowi „stałe orzeczenie przy zmiennym podmiocie” (постоянное сказуемое с переменным подлежащим). Metafora ułatwia percepcję, ponieważ jest kondensacją rzeczywistości, skrótem myślowym. Koncepcja „myślenia obrazami”, również zrodzona na gruncie niemieckich romantycznych teorii języka, była znana na terenie rosyjskim w wersji Bielinskiego, na którego oddziaływała niemiecka filozofia. Koncepcja ta stała się podstawą jego teorii realizmu.

Potiebnia rozwija to pojęcie w kategoriach Humboldtowskiej filozofii języka, pojętego jako *énergéia*, gdzie najważniejsza jest część predykatywna — jądro dynamicznej budowy. Potiebnia zaś utożsamia obraz z predykatem, nadając mu tym samym ważną funkcję dynamicznego skrótu.

Szklowski nie zgadza się przede wszystkim na interpretację metafory w literaturze jako skrótu myślowego, gdyż celem literatury nie jest poznanie. Tylko w języku potocznym „obraz”, metafora może posiadać tę funkcję, gdyż jest wówczas „związana z myśleniem”. W poezji metafora, na równi z innymi tropami, intensyfikuje efekt artystyczny, jest środkiem zatrzymania uwagi odbiorcy na materii dzieła literackiego.

Powróćmy do początku tych rozważań — do pojęcia stylu i języka poetyckiego. Jak powiedzieliśmy na wstępie, członkowie Opojazu unikali pojęcia „styl” jako nacechowanego personalistycznie i afunkcjonalnie. Z drugiej strony Szklowski używa tego terminu czysto umownie, na określenie całości układu elementów formalnych dzieła literackiego. Wiktor Żyrmunski, który uważany był za najmniej skrajnego przedstawiciela tzw. szkoły formalnej, również zbliża te pojęcia, wskazując ich wspólny mianownik: styl — to dla niego „единство приемов поэтического произведения”⁴⁷, przy czym, podobnie jak Szklowski, skłonny on jest wychodzić poza elementy czysto dźwiękowe. Z drugiej strony wyróżnia on „kompozycję” jako oddzielny problem, nie mający nic

⁴⁶ Шкловский, *О теории прозы*, s. 8.

⁴⁷ В. Жирмунский, *Задачи поэтики*. „Вопросы Теории Литературы”, (Ленинград) 1928, s. 17.

wspólnego ze stylem, jak też i całe „сюжетосложение”, które Szklowski właśnie do „stylu” włączył.

Mimo tych jednostkowych wyłomów w metodzie, które przybrały zresztą na sile w późniejszych latach, w bojowym okresie Opojazdu istnieją dwie tendencje: 1) badanie układów dźwiękowo-słownych w poezji z punktu widzenia ich wartości ekspresywnych; 2) położenie akcentu w badaniach nie tyle na funkcjonalne różnicowanie tych układów, ile na udokumentowanie tezy o antynomii: język poetycki — język praktyczny.

Aczkolwiek W. Erlich upatruje podejście funkcjonalne raczej niż ontologiczne już we wczesnych wystąpieniach Szklowskiego⁴⁸, to jednak prawdziwy przełom w tej dziedzinie nastąpił w r. 1924 wraz z pojawieniem się prac Tynianowa *Оса как ораторский жанр* i *Проблема стихотворного языка*. Przełom ten polega na nowym wydzieleniu przedmiotu badań literackich w związku z nowym, szerszym pojęciem dzieła literackiego. O ile w latach „*Sturm und Drang*” Opojazdu sam utwór literacki był właściwie amorficzny, a przedmiot badania stanowił język poetycki jako system, gdy poszczególne utwory dostarczały tylko jak gdyby materiału dowodowego — obecnie w kręgu zainteresowania staje konkretne dzieło, z jego specyfiką gatunkową. Tynianow, podsumowując stan badań za ostatnie lata, narzeka na odezwanie analizy wiersza od języka poetyckiego i stylu: „получается впечатление, что и самый поэтический язык и стиль не связаны со стихом, от него не зависят”. Tynianow opisuje dzieło literackie, a ściślej — utwór poetycki wierszowany — jako „конструкцию, в которой все элементы находятся во взаимном соотношении”, jako strukturę, którą cechuje dynamiczny układ tych elementów, połączony przez „динамический знак соотносительности и интеграции” zamiast „статического знака равенства и сложения”⁴⁹.

Pojęcie dynamicznej struktury pojawiło się w naukach humanistycznych najpierw w psychologii (tzw. *Gestaltpsychologie*), zaczęło się rozszerzać na inne dziedziny, głównie na literaturę i socjologię, poprzez pisma Diltheya. Do językoznawstwa weszło dość późno: dopiero w r. 1928 Jakobson formułuje to pojęcie w swych tezach przedstawionych I Międzynarodowemu Kongresowi Lingwistów⁵⁰. W tym samym roku Jakobson i Tynianow ogłosili na łamach czasopisma „Новый Лепф” (nr 12) rodzaj manifestu poprzedzonego notą redakcji, zatytułowanego *Проблемы изучения литературы и языка*, gdzie sformułowali zadania i metody

⁴⁸ W. Erlich, *Russian Formalism*. 'S-Gravenhage 1955, s. 152: „Shklovsky came to define poetry not in terms of what it is, but in terms of what it is for”.

⁴⁹ Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, s. 5, 10.

⁵⁰ R. Jakobson, *Proposition au Premier Congrès Internationale des Linguistes*. W: *Selected Writings*, t. 1, s. 3—7.

badań literackich opartych na założeniach strukturalistycznych. Badania „конструктивных функций, т. е. функций элементов образующих литературный факт”, a także „внутрилитературной функции различных жанров” oraz „социальной функции литературного ряда в разные периоды” — wszystkie te postulaty były już uogólnieniem doświadczenia badawczego Tynianowa z lat 1924—1927. Jak powiedziano, Tynianow widzi jako podstawową cechę struktury literackiej — jej charakter dynamiczny. Bada on struktury, czyli poszczególne gatunki literackie, a ściślej — style gatunkowe. O indywidualnym obliczu struktury, tzn. rodzaju, gatunku, podgatunku, decyduje czynnik dominujący w całej strukturze, *dominanta*, która podporządkowuje sobie lub przygłusza czynniki pozostałe.

Znika opozycja: język poetycki — język praktyczny, bo nie ma języka poetyckiego jako odrębnego systemu nadrzędnego. Istnieje język określonej struktury, jako jej współczynnik formotwórczy, przez nią z kolei uformowany, a raczej — zdeformowany. Pojęcie deformacji tkwi jeszcze mocno w systemie Tynianowa, zwłaszcza gdy chodzi o język form wierszowych o dominancie rytmicznej⁵¹. Tym różni się odłam prestrukturalistyczny Opojazdu od strukturalizmu dojrzałego, który mówi nie o deformacji, lecz *transformacji* języka ogólnego.

W analizach Tynianowa szczególnie ważne jest rozróżnienie funkcjonalnie zróżnicowanych „szeregów” językowych, między którymi istnieje z kolei wzajemny przepływ, rodzaj dyfuzji — by użyć terminu B. Malinowskiego na oznaczenie wzajemnego wpływu różnych środowisk kulturowych. Tak np. wskazuje Tynianow na język retoryki, język „krasomówczy”, jako środowisko językowe najsilniej wpływające na styl ody⁵². Istnieje język wierszowy jako współczynnik struktury wierszowej, a równocześnie jako *funkcja*, wypadowa tej struktury. *Dominantą* struktury wierszowej jest rytm, który podporządkowuje swoim celom współczynnik językowy.

W takim rozumieniu styl jest określonym *typem funkcji* w danej strukturze. To jest podstawa do uprawiania stylistyki gatunków.

Styl danego gatunku koresponduje z innym szeregiem językowym, pozostającym poza ramami gatunku. Istnieje orientacja danego gatunku na najbliższą z nim związaną środowisko językowe. Orientację tę określa Tynianow terminem „установка” (*Einstellung*), użytym już wcześniej przez Jakobsona na oznaczenie innego zjawiska. Termin jest zaczerp-

⁵¹ Zob. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*.

⁵² Zob. Тынянов, *Ода как ораторский жанр*.

nięty z psychologii teoretycznej. Opisując styl danego gatunku należy zbadać jego orientację (*Einstellung*), po pierwsze — na najbliższy szereg pozaliteracki, po drugie — na szereg związany z danym gatunkiem, szereg literacki. Tak np. styl ody zorientowany jest na krasomówstwo, w sensie zasady „maksymalnego oddziaływania” (принцип наибольшего воздействия), a dalej — na techniki deklamacyjne, tzn. na pewne ustalone funkcjonalnie zasady stylu i jego „rozwijania”. Dominantę gatunkową ody — poza jej dominantą rodzajową, jaką w utworze wierszowanym jest zawsze rytm — stanowi czynnik intonacyjny, stały element gatunków deklamacyjnych.

Rysuje się więc taka hierarchia głównych wyznaczników gatunku jako określonej struktury: dominanta jako główny czynnik konstruktywny, „установка” jako element uzależniający strukturę od innych szeregów stylistycznych w szerszym kontekście językowym.

Jako kategorie opisowe takiego stylu wchodzi: pojęcia gramatyczne (morfologia, leksyka), wersyfikacyjne (rytmika, strofika), elementy retoryki czy tradycyjnej stylistyki (tropy, figury). Włącza też Tynianow pewne kategorie ogólnosemiotyczne (np. gest).

Ewolucja Opojazdu w stronę strukturalizmu z jednej strony i „socjoformalizmu” z drugiej była punktem zwrotnym w rosyjskich teoriach literackich i teoriach stylu w ogóle. W tym samym okresie w opozycji do Opojazdu wyrastają poglądy stylistyczne Wiktora Winogradowa.

Winogradow we wczesnych latach sam pozostawał pod wpływem Opojazdu. Jego praca *Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос”*⁵³ obraca się w sferze „chwytu” i motywacji, rozwijania chwytu, chwytu obnażonego itp., na którym oparta jest cała analiza kompozycji i „сюжет” *Носа*.

Polemiki Winogradowa z Opojazem datują się jednak już od wczesnych lat, udokumentowane ostatecznie w r. 1923 studium o Achmatowej⁵⁴. Jest ono polemicznie zwrócone przeciwko pracy Ejchenbauma na ten sam temat⁵⁵. Podczas gdy w rozprawie Ejchenbauma — aczkolwiek bardzo odmiennej od poglądów wczesnego Opojazdu, stosującej analizę semantyczną i odwołującej się do kategorii lingwistycznych — pobrzmiewa teoria języka poetyckiego oddzielonego barierą chwytu, „udziwnienia” („остранения”), deformacji od języka potocznego, studium Winogradowa stosuje semantykę lingwistyczną do analizy symboliki poetyckiej. Wychodząc w analizie od samego utworu i jego układów językowych, zarzuca Winogradow Ejchenbaumowi aprioryczne

⁵³ В. Виноградов, *Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос”*. „Начала”, 1921.

⁵⁴ В. Виноградов, *О поэзии Анны Ахматовой. Стилистические наброски*. Ленинград 1925.

⁵⁵ Б. Эйхенбаум, *Анна Ахматова. Опыт анализа*. Петроград 1923.

przyjęcie zmian w procesach literackich (teoria szkół poetyckich), odebranie od konkretnego zjawiska artystycznego, nieporadność przy analizach językowych.

Winogradow zajmuje się stylem utworu artystycznego. Styl jest dla niego kategorią indywidualną, powracamy więc w ten sposób do problematyki *parole*. Od niej należy wyjść, by dojść do badania *langue*: „Изучение индивидуальных стилей — основная проблема стилистики”. Na tej tezie buduje Winogradow swoje podstawowe prace: o stylu Achmatowej, Awaakuma, wreszcie o stylu Puszkina. Lecz styl indywidualny staje się modelem do naśladowania dla innych jednostek twórczych. Powstaje szkoła literacka. Stając się własnością szkoły, zjawiska językowo-stylistyczne mechanizują się, przenikają do języka potocznego. Tak odbywa się krążenie i wzajemne przenikanie stylów.

Podobny proces zachodzi przy powstawaniu „stylu epoki”, który, według Christiansena, sprowadza się do określonych indywidualnych stylów, tworząc w stosunku do nich swego rodzaju pojęcie ogólne. Winogradow definiuje styl szkoły literackiej, powołując się na Christiansena, w sposób następujący:

Определенной фикцией в изучении поэтической стилистики является стиль „школы”, как некое отвлечение однородных стилистических особенностей в „языковом творчестве” группы лиц, объединенных тяготением к одному художественному центру.

A więc mamy pełną rehabilitację studium *parole*, odrzuconą całkowicie przez opozycjowców, lecz przywróconą do życia przez Winogradowa na nowej, indywidualistycznej podstawie, na podstawie „nalicznego językowego materiału”. Właśnie ów materiał językowy, zorganizowany artystycznie, oznacza „pisarzy bliskich sobie duchem”.

Nie można jednakże wydzielić czystego, jednolitego stylu epoki czy stylu szkoły literackiej. Zawsze bowiem mamy do czynienia z systemem „stylów w stylu”, podobnie jak język (*langue*) jest systemem różnych dialektów czy „stylów mówienia”.

Jak z tego wynika, dla Winogradowa, jak i dla Ch. Bally'ego, istnieją dwie sfery stylistyki:

a) стилистика разговорной и письменной речи, во всем разнообразии их целей, а в зависимости от этого — и типов построения; и б) стилистика поэтической речи⁵⁶.

Rzecz jasna, stylistyka języka potocznego tworzy tło, na którym możliwa jest percepcja stylów poetyckich. Style poetyckie są też strukturalnie ściśle związane z określonymi formami stylów języka potocznego, jak np. słynny skaz (narracja wypowiedawcza). Styl poetycki prezentuje się jako styl indywidualny i styl szkoły, co wynikało już

⁵⁶ В. Виноградов, *О задачах стилистики*. „Русская Речь”, I. Петроград 1923. s. 198.

z wymienionych tytułów prac Winogradowa. Warto zaznaczyć, że nie-współmiernie więcej uwagi poświęcił uczony badaniu stylów indywidualnych, gdyż styl taki jako „centrum” jest sprawą pierwszej wagi. W stylistyce poetyckiej są dwa działy: symbolika i kompozycja, czyli s y n t a k t y k a.

Przez symbol rozumie Winogradow nie tylko oddzielne słowa, lecz i grupy słów (фразы). Symbolika zaś znajduje się w ścisłym związku z systemem syntaktycznym, ponieważ właśnie w kontekście syntaktycznym symbol zyskuje odcienie semantyczne. A więc symbolika łączy się w ten sposób ze składnią i kompozycją.

Między składnią i kompozycją nie przeprowadza Winogradow, jak zauważyliśmy, żadnej ostrej granicy. Syntaktyka — to są wszelkie ugrupowania i połączenia syntaktyczne, ich związki, „łańcuchy” itp. W ten sposób całości większe od zdania, w istocie całości kompozycyjne, wchodzą w zakres stylistyki. Są to w strukturze utworu literackiego formy dialogu i monologu.

Struktura każdego utworu literackiego składa się z różnych typów dialogu i monologu. Proza artystyczna jest mową monologową poprzecinaną dialogami.

Istnieją dwie możliwości badania organizacji języka utworu artystycznego. Po pierwsze, typologia kompozycyjnych form języka, które spotyka się w tkance utworu, a więc podstawowe różnice między typami tych struktur, sposoby ich budowy, zasadnicze warstwy językowe wchodzące tu w grę, ich semantyka. Po drugie, istnieje nauka o typach kompozycyjno-językowych zamkniętych, określonych całości strukturalnych, czyli nauka o kompozycji danego gatunku. W każdym z tych wypadków należy dostrzegać zmieszanie różnych form: języka ustnego i pisanego, typy języka form wierszowych i prozaicznych, język potoczny i język szeregu literackiego.

Na tym tle „język poetycki” staje się „jedną z poszukiwanych wielkości”, zaś język utworu literackiego — to „wielkość dana”. Struktura utworu literackiego uwarunkowana jest bowiem nie tylko formami „poetyckimi”, tzn. symbolami, charakterystycznymi dla języka poezji. Wchodzi tu w grę także i poetyckość innych form kompozycji, które dane są przez znak językowy, lecz pochodzą z innych dziedzin sztuki, np. sztuk plastycznych, jak „malowanie pejzażu” u niektórych naturalistów, wzięte wyraźnie ze szkoły flamandzkiej⁵⁷.

Przy całym nastawieniu na indywidualność dzieła literackiego, punktem wyjścia jest dla Winogradowa nie struktura, lecz język funkcjonalny. Styl jest dlań szczególnym typem języka funkcjonalnego, prze-

⁵⁷ Zob. В. Виноградов, *К построению теории поэтического языка*. „Поэтика”, III, Ленинград 1928.

puszczonego przez pryzmat indywiduum, z jego wyborem i wynalazczością.

Przekonanie o stałym przepływie warstw językowych, o ich wzajemnym krzyżowaniu się, pozwala na szerokie objęcie zjawisk stylistycznych w ich różnorodnych przejawach.

Analiza narracji Gogolowskiej jako typu monologu wypowiedawczego⁵⁸ prowadzi do określenia poprzez kategorie lingwistyczne maski narratora o konkretnym obliczu socjalnym.

Tu więc następuje najwyraźniejsze zbliżenie do postulatu De Saussure'a, by przez badanie języka jako systemu znaków — dojść kiedyś do zbadania go jako systemu socjalnego.

Winogradow zamyka wczesny okres teorii dzieła literackiego, i zamyka go w sposób niesłychanie typowy. Opojaz deklaruje zerwanie z filozofią w badaniach literackich. Oznaczało to wielki przewrót w porównaniu z tradycyjnym, filozofującym literaturoznawstwem. Ale momenty filozoficzne — szczególnie element ontologii dzieła literackiego — musiały znaleźć się w pracach ludzi, którzy na nowo chcieli zdefiniować dzieło sztuki. U Szklowskiego mamy wszak definicję sztuki jako chwytu (искусство как прием). Tynianow wysuwa koncepcję dzieła literackiego jako dynamicznej struktury.

Winogradow natomiast zrywa z wszelkimi tezami ontologicznymi, z wszelkim filozofowaniem o literaturze. Podchodzi do niej jako lingwista tworzący wiedzę o stylu jako wartości poszukiwanej. Zajmuje go tylko jedna warstwa dzieła literackiego, ale nie zamierza on bynajmniej twierdzić, że ta warstwa stanowi o całej problematyce literackiej. Winogradow stara się stworzyć narzędzia badania literatury poprzez warsztat lingwistyczny.

I oto ostateczna konsekwencja kierunku badań zapoczątkowanych przez Opojaz: zamiast orientacji na lingwistykę, jako najbliższą pokrewną dyscyplinę — lingwistyka sama. Zamiast teorii języka poetyckiego jako teorii samego dzieła — stylistyka.

⁵⁸ В. Виноградов, *Этюды о стиле Гоголя*. Ленинград 1926.