

# Wiaczesław W. Iwanow

---

## O zastosowaniu metod ścisłych w literaturoznawstwie

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/2, 339-351

---

1968

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.

WIACZESŁAW W. IWANOW

## O ZASTOSOWANIU METOD ŚCISŁYCH W LITERATUROZNAWSTWIE

Językoznawstwo, które w ciągu ostatnich stu pięćdziesięciu lat wypracowało wystarczająco precyzyjne sposoby opisu niektórych stron języka i badania jego historii, coraz bardziej zbliża się do poetyki, nauki o słowie pięknym. Nierozzerwalna jedność tych dwóch dziedzin wiedzy, znana u nas od czasów Potiebni, staje się obecnie przedmiotem uwagi na całym świecie. Na pograniczu językoznawstwa i poetyki powstało już kilka płodnych kierunków badań. Dalej będzie mowa tylko o tych spośród nich (przede wszystkim wersologicznych), z którymi autor sam się zetknął w toku swoich zajęć. Dlatego pozostaną na uboczu takie sfery badań, jak na przykład zestawienie słowników frekwencyjnych języka poszczególnych utworów, autorów lub całych epok historii literatury, gdzie szczególnie korzystne okazuje się opracowanie tekstów przy pomocy maszyn liczących.

Niezbędnym i ważnym warunkiem przekształcenia nauki o języku, dokonywanego się dzięki jej współdziałaniu z matematyką, było uściślenie podstawowych pojęć wyjściowych tej nauki. W ostatnim czasie zostały przedsięwzięte próby podobnych ścisłych logicznie określeń również w stosunku do metrum poezji rosyjskiej<sup>1</sup>, mordwiń-

---

[Wiaczesław Wsiewołodowicz Iwanow (ur. 1929) — kandydat nauk filologicznych, językoznawca, autor książki *Хетский язык* i innych prac z zakresu językoznawstwa porównawczego (częściowo wymienionych w przypisach) oraz artykułów z zakresu poetyki i wersologii.

Przekład według wyd.: В. В. Иванов, *О применении точных методов в литературоведении*. „Вопросы литературы” 1967, nr 10, s. 115—126.]

<sup>1</sup> Zgodnie z A. Kołmogorowem wprowadza się rozróżnienie pomiędzy sylabami silnymi (oznaczanymi za pomocą —) i sylabami nie akcentowanymi (oznaczanymi za pomocą ∪). Wtedy dokładniejsze określenie jambu sprowadza się do wymagania, według którego akcent główny w słowie nie może padać na sylabę nieparzystą, jeżeli w granicach słowa jest chociaż jedna silna (parzysta) sylaba; zob.: А. Прохоров, *Математический анализ стиха*. „Наука и жизнь” 1964, nr 6, s. 52—53.

skiej<sup>2</sup>, angielskiej<sup>3</sup> i arabskiej<sup>4</sup> (w dwu ostatnich wypadkach robił to wybitny lingwista M. Halle, jeden z najpoważniejszych przedstawicieli współczesnego językoznawstwa ścisłego, którego metody przenosi on do metryki). Precyzja podstawowych pojęć w metryce odróżnia tę strefę badań od większości innych dyscyplin literaturoznawczych, charakteryzujących się wyjątkową mglistością terminologii, wskutek czego każdy termin jest rozmaicie rozumiany przez różnych literaturoznawców.

Ta właściwość literaturoznawstwa odbija się niekiedy ujemnie również na użyciu terminów zapożyczonych ze słownika nauk ścisłych (albo stopniowo ulegających uściśleniu, jak językoznawstwo), ale w zastosowaniu do literatury używanych zbyt nieprecyzyjnie. Za przykład może służyć termin „generatywny”, w znaczeniu matematycznym używany w stosunku do systemu formalnego, wyszczególniającego wszystkie dane przedmioty (na przykład w gramatyce sformalizowanej, zestawiającej każde zdanie z jego symbolem lub charakterystyką strukturalną). Coś innego (bardziej zbliżone do pojęcia „syntezy” w lingwistyce) rozumieją pod pojęciem „poetyka generatywna” w swoim artykule A. Zołkowski i J. Szczegłow<sup>5</sup> (nie trafność tego terminu podkreśla M. Remmel<sup>6</sup>). Nie mniej mgliste jest również znaczenie terminu „strukturalny” w niektórych artykułach przeciwników strukturalizmu w literaturoznawstwie (np. P. Palijewskiego), rozumiejących przez ten termin coś odmiennego od tej zawartości treściowej, jaką posiada on w literaturze specjalistycznej.

Dzięki temu, że w wersologii wyjaśniono, jakie jednostki i dlaczego należy obliczać, szczególnie szerokie zastosowanie w tej dyscyplinie znalazło ujęcie ilościowe, zaproponowane jeszcze przez Andrieja Biełego, rozwinięte później przez B. Tomaszewskiego, G. Szengelego, K. Taranowskiego, a w ostatnich latach kontynuowane w całej serii prac

<sup>2</sup> R. Jakobson, J. Lotz, *Axioms of a Versification System Exemplified by the Mordvinian Folksong*. „Linguistica” I („Acti Instituti Hungarici Universitatis Holmiensis”, seria B), (Stockholm) 1961, s. 5—13.

<sup>3</sup> M. Halle and S. J. Keyser, *Chaucer and the Study of Prosody*. „College English” 1966, December, s. 187—219. Niektóre zasadnicze myśli Halle’a (np. rezygnacja z takich niepotrzebnych do ścisłego opisu tradycyjnych fikcji wersologicznych jak „stopa”) bliskie są wspomnianym wyżej koncepcjom A. Kołmogorowa.

<sup>4</sup> M. Halle, *On the Metrics of Pre-Islamic Poetry*. „Massachusetts Institute of Technology. Quarterly Progress Report” nr 83, XII: Linguistics, (Cambridge, Mass.) 1966, s. 113—116.

<sup>5</sup> [A. Жолковский, Ю. Щеглов, *Структурная поэтика — порождающая поэтика*. „Вопросы литературы” 1967, nr 1.]

<sup>6</sup> M. Реммель, *О правилах тактики*. W zbiorze: *Тартуский государственный университет. Материалы XXII Научной конференции*. Cz. 1. Тарту 1967, s. 44.

A. Kołmogorowa i jego współpracowników, M. Gasparowa, B. Bobrowa i innych. W najnowszych badaniach wersologicznych wystarczająco jasno pokazano np. rolę najrzadszych statystycznie wariantów rytmicznych jako sygnałów zmiany tematu.

W najnowszej poezji rosyjskiej najrzadsze warianty rytmiczne, których nie było u poetów XIX wieku, stopniowo zaczynają być używane z częstością odpowiadającą właściwościom statystycznym języka rosyjskiego, a niekiedy przewyższają tę częstotliwość. Nowości w obrębie rytmiki były bez wątpienia związane z wczesnymi próbami wersologicznymi i poetyckimi Andrieja Biełego, chociaż dwoje poetów, którzy później bardziej od innych przyczynili się do wzbogacenia rytmicznego rosyjskich rozmiarów klasycznych — Cwietajewa, Pasternak — w swoich wspomnieniach twierdzą, że nie akceptowali też wysuniętych przez Biełego w jego pracach wersologicznych i wykładach<sup>7</sup>. W naszych czasach zaczęły pojawiać się wiersze, napisane czterostopowym jambem, gdzie niezwykle rzadka (0,4 procent u Puszkina) w tradycji klasycznej VII forma jambu (z opuszczeniem drugiego i trzeciego akcentu metrycznego:  $\frown \perp \cup - \cup - \cup \perp (\cup \cup)$ ), na przykład „*Czurajuszczimisia sosiediami*”) i prawie nie spotykana wcześniej (jeśli nie liczyć jednego wersu u Karoliny Pawłowej) V forma (z opuszczeniem pierwszego i drugiego akcentu metrycznego:  $\acute{\frown} - \cup - \cup \perp \cup \perp$ ), na przykład: „*Spał, i, ottriepietaw, był tich*”<sup>8</sup>) występuje w najbardziej ważkich miejscach i w dużym stopniu określa „oblicze rytmiczne” poety<sup>9</sup>.

Podobnie jak opracowanie statystyczne języka prasy codziennej i radia w niektórych krajach (w szczególności w Japonii) szybko dostarcza danych o rozwoju języka, można by pomyśleć i o takim stale przeprowadzanym badaniu poezji, które mogłoby wystarczająco szybko sygnalizować zmiany średnich norm i wykrywać przeważające ten-

<sup>7</sup> М. Цветаева, *Пленный дух. (Моя встреча с Андреем Белым)*. Москва 1967, s. 4. — Б. Пастернак, *Люди и положения*. „Новый мир” 1967, nr 1, s. 219 (por. także: А. Белый, *Между двух революций*. Ленинград 1934, s. 383 i 374). Zdeklarowane odrzucenie prac wersologicznych Andrieja Biełego przy praktycznej zgodności rytmów wierszy Cwietajewej i Pasternaka z tym, co w tych pracach uzasadniano teoretycznie, to sprzeczność, która może stanowić temat specjalnych badań. Mogłyby one pomóc w wyjaśnieniu nieświadomych źródeł eksperymentu rytmicznego i ich pośrednich związków z praktyką literacką i teorią literacką dawnej epoki.

<sup>8</sup> Zgodnie z prawidłowością jambu rosyjskiego na pierwszą sylabę słabą (oznaczoną za pomocą  $\frown$ ) może padać akcent w tym wypadku, gdy na sylabę tę przypada słowo jednozłotkowe, co nie jest sprzeczne z przytoczonym wyżej określeniem jambu według A. Kołmogorowa.

<sup>9</sup> Zob. artykuł autora: *Ритмическое строение баллады о цирке Межирова*. W zbiorze: *Poetics — Poetyka — Поэтика*. Т. 2. Warszawa 1966.

dencje rozwoju. To, co w innej epoce spotykano niezwykle rzadko i dlatego przynosiło więcej informacji (w ścisłym znaczeniu, nadawanym temu terminowi w matematycznej teorii informacji), np. zamierzone rymy nieparzyste typu *siniewa - zwał, lubimyje - dumaja, złotyje - tuja, łodkach - wietku, rybaki - wdalekie, wielikany - bezzakonnyj, czałmoj-poczemu, Odissieja - Kosoje* (rymy wiersza Wilemira Chlebnikowa *Сыновеет почей синева*), w innej epoce może stać się normą statystyczną (jak rymy zbudowane na podobieństwie fonemów typu: *zabawy - gubami* w poezji współczesnej). Tutaj statystyka wiersza sprzyjałaby precyzyjnemu wykryciu stopnia trywialności tego lub innego chwytu w chwili obecnej (na tym może polegać jedno z ważniejszych zastosowań praktycznych ścisłej wiedzy o sztuce).

Z lingwistycznego punktu widzenia praca pisarza polega na wyborze ze zbioru wszystkich możliwych fraz (albo bardziej obszernych tekstów) oddających daną treść tej jedynej, która odpowiada pewnym kryteriom estetycznym. Kombinatoryczna ocena wszystkich możliwych tekstów językowych, z których wybierany jest potrzebny tekst poetycki, wykazuje, że wielki poeta w swej pracy w okresie całej swojej twórczości rozwiązuje zadania, które są ponad siły ogromnego zespołu maszyn liczących: prawdziwy poeta (jak i prozaik) okazuje się tak „cenny”, że przy matematycznie poprawnym podejściu do różnych dziedzin działalności ludzkiej już chociażby dlatego należałoby uważać go za jedno z głównych bogactw narodowych.

Nawet najbardziej skomplikowane urządzenie liczące nie może z całego możliwego zasobu tekstów wybrać właśnie tego, które najpełniej odpowiada obranemu celowi.

Można przypuszczać, że selekcja astronomicznej ilości wariantów, bez której nie można się zupełnie obejść przy modelowaniu rozwiązań takich zadań, w praktyce zostaje częściowo skrócona dzięki istnieniu masy pisarzy przygotowujących pojawienie się jednego wielkiego pisarza; poza tym selekcji dokonuje całe społeczeństwo, czytające zbiorowo swoich pisarzy (dlatego przeszkody, które mogą powstać przed społeczeństwem przy rozwiązywaniu tego kolektywnego zadania, mogą zgubnie odbić się na rezultatach rozwoju literackiego: taka właśnie szczególnie szkodliwa może być adiustacja redakcyjna usuwająca z tekstu elementy przynoszące informacje takie, jak np. niezwykle połączenia słowne). W granicach twórczości jednego pisarza „personalna filologia” — badanie brulionów, wariantów i wersyj jednego utworu — może sprzyjać wyjaśnieniu niejasnych jeszcze dróg wyboru jednego z tych wariantów.

W wersologii (jak i w innych dziedzinach nauki o literaturze pięknej) celem ostatecznym zastosowania metod ścisłych winno być dokładne

wyjaśnienie tych podstawowych pojęć, które w formie ukrytej obecne są w intuicyjnym wyobrażeniu samych pisarzy o charakterze ich twórczości (podobnie jak współczesne językoznawstwo stawia przed sobą zadanie formalnego opisanie intuicji językowej człowieka)<sup>10</sup>.

Andriej Biely pierwszy wprowadził do wersologii pojęcie rytmu, rozumianego w jego pracach wersologicznych jako odejście od metrum lub jego modyfikacja. Wersologia obecnie dochodzi do bardziej pogłębionego rozumienia rytmu, które w większym stopniu odpowiada intuicyjnemu wyobrażeniu o nim u wielkich poetów. Według słów wybitnego badacza wiersza rosyjskiego i słowiańskiego K. Taranowskiego „rytm wiersza jest zawsze aktywny. To ostatnie ten »szum«, który słyszą poeci, a o którym tak przekonywająco mówił Majakowski”<sup>11</sup>. Rozróżnienie metrum i rytmu szczególnie wyraźnie można pokazać na przykładzie *Poematu końca* Cwietajewej. Utwór ten należy do tych poematów rosyjskich XX wieku, które są napisane z zastosowaniem różnego metrum, wymieniającego się na przestrzeni całego utworu (*Człowiek*<sup>12</sup> i *O tym* Majakowskiego, *Dwunastu* Błoka, *Porucznik Szmidt* Pasternaka). Ale przy całej różnorodności metrum w utworze *Poemat końca* można wykazać jednolitą prawidłowość rytmiczną: za pomocą akcentów i przeniesień wyróżniany jest początek wiersza, przy tendencji do wielosylabowych nie akcentowanych interwałów w środku wiersza albo do wielosylabowych klauzul na końcu wersu — w wierszach krótkich.

W dwustopowym jambie i dwustopowym amfibrachu poematu w wypadkach, gdy na pierwszą sylabę nie pada akcent uzupełniający, oddzielana jest ona od następnej sylaby kreseczką („*Spo-kojnych głaz*”, „*Nogami topczu*”). Jak wyjaśnia sama Cwietajewa, tak są pisane wiersze amfibrachiczne w tragedii *Ariadna*: „między pierwszą i drugą sylabą jest przerwa, to znaczy jednakowa jest akcentuacja pierwszej i drugiej

<sup>10</sup> Dlatego głębokie intuicyjne rozumienie literatury pięknej pozostaje niezbędnym postulatem zawodowym w stosunku do każdego, kto przystępuje do rozwiązania jakichkolwiek zadań literaturoznawstwa, w takim samym stopniu, jak konieczne jest, aby muzykolog był utalentowany muzycznie. Właśnie z tego punktu widzenia (jak zresztą i pewnych innych) bezpodstawny wydaje się taki rozbiór, jaki zaproponowali Żołąkowski i Szczegłow (*op. cit.*).

<sup>11</sup> К. Тарановский, *Основные задачи статистического изучения славянского стиха*. W zbiorze: *Poetics — Poetyka — Поэтика*, t. 2, s. 185—186. Rozwinięcie podobnych myśli spotykamy w artykule J. Malofa *Meter as Organic Form* („*Modern Language Quarterly*” vol. 27, 1966, nr 1) i w pracach A. Kołmogorowa, gdzie metrum charakterystyczne dla poety pojmowane jest jako obraz (w duchu współczesnej teorii rozpoznawania obrazów).

<sup>12</sup> Zob. artykuł autora: *Ритм поэмы Маяковского „Человек”*. W zbiorze: *Poetics — Poetyka — Поэтика*, t. 2.

sylaby”<sup>13</sup>. Ta zasada rytmiczna, wyraźnie sformułowana przez samą Cwietajewą, stosowana jest nie tylko w utworze *Poemat końca*, ale i w szeregu innych jej utworów, odbijając się na ich całej budowie dźwiękowej (por. wspomniane wyżej myśli Majakowskiego o rytmie jako podstawie kilku większych utworów).

Jednym z podstawowych zadań badań literaturoznawczych jest wykrycie tej wspólnej cechy, którą można stwierdzić w różnych utworach jednego autora. Cel końcowy można określić jako wyjaśnienie głównych cech tego nie napisanego przez autora utworu, który jak gdyby był przygotowany przez inne jego rzeczy. Zasadniczą zasługą Chodasiewicza było zaobserwowanie podobieństwa zasadniczych schematów fabularnych kilku większych utworów prozaicznych Andrieja Biełego (występujące w nich przeciwstawienie dwóch głównych bohaterów: ojca i syna, czemu można dać określone socjologiczne i psychologiczne wyjaśnienie biograficzne). Podobne spostrzeżenie rzuca się w oczy i w stosunku do struktury kilku powieści Dostojewskiego; jednakowe np. sceny „skandali masowych”, gdzie bohater spotyka się z obiema kobietami, z którymi związany jest poprzez fabułę (ze względu na funkcję w podobnych węzłach fabularnych można porównywać tak na pierwszy rzut oka biegunowo różnych bohaterów, jak Stawrogin, Myszkina). Oczywiście, że te pobieżne uwagi, nie mające na razie pretensji do jakiegokolwiek precyzyjności, a dotyczące niezwykle skomplikowanych strukturalnie utworów, mają sens tylko w tym wypadku, gdy zostaną poparte szczegółową analizą budowy odpowiednich powieści, podejmującą próbę ustalenia pewnego jednolitego schematu leżącego w ich osnowie. Przy ustalaniu takich ogólnych schematów można prawdopodobnie wykryć również pewne ponadindywidualne charakterystyki łączące pisarzy tej samej epoki lub nawet różnych epok (taka jest na przykład struktura rytmiczna i intonacja wewnątrz strof poetów francuskich od Villona do *La Chanson du mal-aimé Apollinaire'a*).

Ale w indywidualnej twórczości artystycznej ostatnich wieków rzucająca się w oczy powtarzalność wspólnych schematów charakterystyczna jest nie tyle dla wybitnych pisarzy, ile dla standartowych masowych utworów, zmieniających często w szablon odkrycia wielkiej literatury (jak np. konstrukcje kryminalne po Edgarze Poe). Folklorystyka zaś ma do czynienia z tekstami montowanymi według pewnego szablonowego schematu z ograniczonej ilości stereotypowych formuł<sup>14</sup> (z minimalny-

<sup>13</sup> М. Цветаева, *Избранные произведения*. Москва—Ленинград 1965, s. 658. Wydaje się, że ta zasada rytmiczna wywarła określony wpływ nie tylko na rytmikę, ale i na sposób czytania niektórych poetów współczesnych.

<sup>14</sup> O „progu nasycenia”, po którym już nie spotykamy nowych schematów

mi zmianami). Tutaj zwykle okazuje się słuszna formuła z wczesnego wiersza Mandelsztama:

I znowu skald ułoży cudzą pieśń  
I jak swoją ją wygłosi

[И снова скальд чужую песню сложит  
И как свою ее произнесет]

Ponieważ teksty folklorystyczne istnieją i przekazywane są z minimalnymi wariacjami tylko w tradycji ustnej, przeto zmieniają się one razem ze zmianami języka, co pozwala na rekonstruowanie starych formuł folklorystycznych (np. prasłowiańskich) przez porównywanie późniejszych (w tym i współczesnych) tradycji folklorystycznych (np. słowiańskich)<sup>15</sup>. Jednakże poszukiwania tego rodzaju różnią się znacznie od ściśle językowych rekonstrukcji historyczno-porównawczych. Niektóre typy tekstów, odkryte w tradycjach folklorystycznych pokrewnych językowo (np. w słowiańskich i bałtyckich), można spotkać również poza granicami tej grupy języków, co da się wytłumaczyć albo czysto typologiczną zgodnością, albo rozpowszechnieniem danego typu folklorystycznego na szerokim terytorium.

Prace nad rekonstrukcją tekstów są nierozzerwalnie związane z badaniami starych sposobów przedstawiania świata. Badania te z kolei mogą sprzyjać literaturoznawczej analizie twórczości takich pisarzy, którzy świadomie lub nieświadomie opierali się na folklorystycznej tradycji mitologicznej; wątpliwe wydaje się na przykład, czy można zrozumieć wczesnego Gogola bez przytoczenia danych o tej ukraińskiej tradycji folklorystycznej, która w wielu swoich punktach bliska jest starsłowiańskiej<sup>16</sup>.

w folklorze danego plemienia, zob. artykuły jednego z twórców lingwistyki deskryptywnej: F. Boas, *Race, Language and Culture*. New York 1940.

<sup>15</sup> Zob. wspólne prace autora artykułu i Торогова: *К реконструкции праславянского текста*. W zbiorze: *Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов*. Москва 1963, s. 88—158; *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*. Москва 1965; *Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы*. W zbiorze: *Структурная типология языков*. Москва. 1966.

<sup>16</sup> Por. wspomnianą wyżej książkę *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, s. 238. Stanowisku temu bliskie są myśli rozwinięte jeszcze 25 lat temu przez M. Bachtina w jego dysertacji *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (Москва 1965), gdzie po raz pierwszy pokazano rolę takich podstawowych antytez, jak „góra” i „dół” itp., badanych później przez Lévi-Straussa i innych przedstawicieli antropologii strukturalnej (która znalazła dla podobnych antytez w społeczeństwie archaicznym interpretację socjologiczną, antycypowaną już w latach międzywojennych przez A. Zołotariowa — A. M. Золатарев, *Родовой строй и первобытная мифология*. Москва 1964).



Dzięki zastosowaniu w folklorystyce, podobnie jak w językoznawstwie i mitologii porównawczej, metody historyczno-porównawczej możliwe są dość wiarygodne rekonstrukcje; sprawdza się tu stare określenie historyka jako „proroka przepowiadającego wstecz”. Szczególnie wysoki stopień dokładności posiadają środki rekonstrukcji starych form metrycznych. Zrekonstruowawszy wyjściową formę metryczną można przewidzieć również jej możliwe przekształcenia w różnych językach. W ostatnim czasie prace takie zostały wykonane w stosunku do metryki słowiańskiej w zestawieniu z innymi indoeuropejskimi tradycjami metrycznymi (starogrecką, staroindyjską, celtycką)<sup>17</sup>. Najbardziej archaiczne formy wiersza słowiańskiego zachowały się w północnowielkoruskiej i serbsko-chorwackiej poezji epickiej. Dla historyka literatury niezwykle ciekawe jest to, że właśnie zestawieniem tych dwóch tradycji kierował się Puszkina pisząc *Pieśni zachodnich Słowian*. Najnowsze badania statystyczne Puszkiniowskiego trój sylabowca wykazały, że Puszkina wiernie naśladował takie właściwości serbsko-chorwackiego „deseteraca” jak dziesięciozgłoskowość (średnia długość Puszkiniowskiego wiersza w tych utworach 10,018 sylab)<sup>18</sup>, wnosząc jednocześnie do swoich wierszy również pewne właściwości ludowego wiersza epickiego (anapestyczny początek, stałe miejsce pierwszego i trzeciego akcentu metrycznego przy mniej dokładnym miejscu drugiego). Dlatego Puszkiniowski trój sylabowiec (który częściowo wyprzedził miary wierszowe poezji XX wieku) w pewnych aspektach okazał się bliski zrekonstruowanemu przez naukę współczesną wierszowi prasłowiańskiemu. Według słów Korsza „przeczcucie genialnego artysty wyprzedziło poszukiwania uczonych”<sup>19</sup>.

Badanie przekładów pióra wielkich poetów może być szczególnie pouczające dla zrozumienia budowy wewnętrznej tłumaczonego utworu w zestawieniu jej z innymi utworami tego samego autora. Jako przykład można przytoczyć francuskie tłumaczenie *Biesów* Puszkina dokonane przez Marinę Cwietajewą. W swoim przekładzie Cwietajewa opierała się na tym własnym (ukształtowanym jeszcze w dzieciństwie) rozumieniu wierszy Puszkiniowskich, które sama wyłożyła w artykule *Mój Puszkina*. W artykule tym, jak i w tłumaczeniu *Biesów* przeplatają się

<sup>17</sup> R. Jakobson, *Slavic Epic Verse*. W: *Selected Writings*. T. 4. The Hague 1966. — C. Walkins, *Indo-European Metrics and Archaic Irish Verse*. „Celtica” VI (1962).

<sup>18</sup> A. Колмогоров, *О метре пушкинских „Песен западных славян”*. „Русская литература” 1966, nr 1.

<sup>19</sup> Ф. Корш, *О русском народном стихосложении*. Санкт-Петербург 1887, s. 34 (zob. także wyżej wspomnianą pracę autora i Торогова *К реконструкциям праславянского текста*, s. 96).

wrażenia z utworów *Biesy* i *Zimowa droga*<sup>20</sup>. Cwietajewej w jej tłumaczeniu udało się to, co powinno stanowić cel badacza obu wierszy Puszkiniowskich — znalazła ona wspólny pierwiastek, które je łączy, jednolitą koncepcję, którą poeta realizuje w obu wierszach. Cwietajewa sama pisała tak:

Powtarzają mi w kółko: Puszkini jest nieprzetłumaczalny. Jak może być nieprzetłumaczalny ten, który już przetłumaczył, przełożył na swój (ogólnoludzki) język to, co nie zostało wyrażone i jest niewyraźne? Ale przekładać takiego tłumacza powinien poeta<sup>21</sup>.

„Tłumaczyć to, co jest niewyraźne”, za pomocą ludzkich słów — to sprawa pisarza; żadnymi innymi środkami, oprócz artystycznych, zastosowanych w tym (i tylko w tym) utworze, przekazać tejsze treści nie można<sup>22</sup> (dlatego tak żalosne wrażenie wywołują próby „zreferowania” treści takich utworów w komiksach, szkolnych podręcznikach literatury, artykułach krytycznych i literaturoznawczych<sup>23</sup>). Badaczowi tekstu literackiego przypada w udziale znacznie skromniejsze zadanie: zrozumienie za pomocą jakich środków tłumaczenie to zostało dokonane. Rozwiązanie tego problemu naukowego trzeba zacząć oczywiście od badań nad językiem.

Wypowiedziany przez naszych uczonych jeszcze w dwudziestych latach sąd o szczególnym charakterze języka poetyckiego został w ostatnim czasie poparty dokładnymi danymi, które potwierdziły różnicę struktur gramatycznych w prozie artystycznej i naukowej<sup>24</sup>. Wskutek przejawiającej się obecnie tendencji do zbliżenia języka poetyckiego z „niepoetyckim” do tego pierwszego mogą być włączane konstrukcje typowe dla prozy naukowej („*imielos' gub drożanije*” w wierszu Pasternaka z charakterystyczną dla prozy naukowej transformacją *guby drożali* → *imielos' drożanije gub*). Ale właśnie mocny efekt stylistyczny, wywołany przez użycie podobnych konstrukcyj w poezji, najlepiej poka-

<sup>20</sup> М. Цветаева, *Мой Пушкин*. „Наука и жизнь” 1967, nr 2, s. 124 i 133.

<sup>21</sup> Cyt. za: А. Эфрон, А. Саакянц, *Марина-переводчик*. „Дон” 1966, nr 2.

<sup>22</sup> Znaczenie tego faktu estetycznego — wyrażonego przez Lwa Tołstoja w znanych jego słowach o *Annie Kareninie* — dla teorii informacji rozpatrywane jest w artykule А. Коимогорова *Три подхода к определению понятия „количество информации”*. W zbiorze: *Проблемы передачи информации*. Т. 1, з. 1. Москва 1965.

<sup>23</sup> Uznając potrzebę oddzielenia literatury pięknej o literaturze, gdzie naturalne jest wykorzystanie języka poetyckiego, od naukowych badań literaturoznawczych, dążących do terminologicznej jednoznaczności, należy wyraźnie ograniczyć cel tych ostatnich — zajmują się one strukturą tekstów literackich, ale nie powinny z nimi konkurować, próbując je streścić.

<sup>24</sup> Т. А. Лесскис, *К вопросу о грамматических различиях научной и художественной прозы*. „Ученые записки Тартуского государственного университета” з. 181, „Труды по знаковым системам” II (1966).

zuje zasadniczą różnicę między obu tymi sferami językowymi. Odnosi się to również do typowych dla *Wojny i pokoju* rozczłonkowanych porównań logicznych, które wprowadzane są tak jak definicje w tekście raz ukazano w postaci rozwiniętego określenia ze spójnikami *tak...kak*, a następnie w wielu miejscach powieści daje się jak gdyby odsyłać do tego pierwszego określenia:

Wieczór Anny Pawłowny był taki sam jak pierwszy, tylko nowiną, którą często wała Anna Pawłowna swych gości, był teraz nie Mortemar lecz dyplomata (...).

[Вечер Анны Павловны был такой же, как и первый, только новинкой, которую угощивала Анна Павловна своих гостей, был теперь не Мортемар, а дипломат (...)].

W ostatnim czasie coraz więcej uwagi poświęca się prawidłowościom budowy jednostek większych niż zdanie. Ponieważ językoznawcy przez długi czas ograniczali się do analizy w obrębie zdania, badania tego typu proponowano przenieść do nowej nauki, nazywanej „metalingwistyką” lub „translingwistyką”<sup>25</sup>. Do badań translingwistycznych należą studia nad takimi minimalnymi tekstami, jak zagadki, przysłówia, sentencje, które tworzą zamknięte samowystarczalne całości, należące jednocześnie do twórczości ludowej i ogólnonarodowego językowego zasobu wyrażań.

W pracach M. Bachtina, które znacznie wyprzedziły współczesne prace z dziedziny translingwistyki, został jasno sformułowany problem „obcej wypowiedzi” [чужое слово], istotny dla różnorodnych kierunków literackich pierwszej połowy wieku: prozy rosyjskiej w formie *skazu*; monologu wewnętrznego, rozwiniętego w ślad za Joyce’em przez Hemingwaya i Faulknera, który w ostatnich czasach wpłynął na język filmu; dalej prozy, gdzie cytaty z innych autorów przeplatane są niewyraźnym powoływaniem się na nich (np. *La Mise à mort* Aragona, gdzie z orientacją na *Eugeniusza Oniegina* zespolone są nie tylko liczne cytaty z niego, ale i rozważania o funkcji dygresyj, spełniających w powieści Aragona równie ważną rolę jak w jego rosyjskim pierwowzorze).

Współczesna powieść, na przykład Faulknera, charakteryzuje się skomplikowanym splotem epizodów, w którym między epizody powiązane ze sobą związkami czasowymi i przyczynowo-skutkowymi wtrącane są wydarzenia nie związane z nimi lub odległe od nich czasowo. Przy opisie tego typu struktur, podobnie jak w poetyckiej inwersji, roz-

<sup>25</sup> Pierwszy termin zaproponował M. Bachtin (*Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1963). Drugi (bardziej wygodny, ponieważ nie wywołuje analogii z pojęciem logicznym „metajęzyka”) został zaproponowany przez R. Barthes’a w referacie na konferencji semiotycznej w Warszawie (lipiec 1965).

rywającej związane bezpośrednio ze sobą słowa, może być przydatna analogia z opracowanymi przez współczesną lingwistykę sposobami przedstawiania struktury syntaktycznej zdania<sup>26</sup>. Przy szczególnie skomplikowanej budowie Faulkner sam dołącza do następnych wydań swoich powieści (*The Sound and the Fury; Absalom, Absalom*) „dyspozycje” (termin L. Wygotskiego), to znaczy streszczenie realnego następstwa chronologicznego wydarzeń.

Osiągnięcia najnowszego językoznawstwa w sferze opisu języka były najznaczniejsze w tych dziedzinach, w których (jak w fonologii i składni) badane jednostki były bezpośrednio dostępne analizie<sup>27</sup>. Dopiero niedawno temu badania skoncentrowano na problemach znaczenia. Podobną drogę przeszła również poetyka. Wspaniałe odkrycia w nauce o języku poetyckim dokonane przez plejadę naszych uczonych dotyczyły przede wszystkim tych jego dziedzin, które są bądź bezpośrednio połączone z brzmieniem, jak rytm, powtórzenia dźwiękowe, bądź związane z rozmieszczeniem elementów (kompozycja rytmiczna wierszy, fabuła w prozie, struktura bajki itp.) Dopiero stopniowo stało się możliwe rozszerzenie kręgu badanych przedmiotów, po włączeniu doń również problemów semantyki i socjologicznej interpretacji badanych struktur. Stopniowanie takie jest w rozwoju nauki typowe. Nie można z niego zrobić zarzutu twórcom współczesnej poetyki. Jeśliby nie ograniczyli pierwotnie zakresu swoich badań, to nie udałoby się im wnieść do poetyki tego wkładu, który w całej mierze zaczynamy odczuwać dopiero obecnie<sup>28</sup>. Ale równocześnie należy mieć stale na uwadze, że obecnie badacz nie może ograniczać się do tych ram, które były potrzebne przy pierwszych próbach opisu struktury języka poetyckiego.

Ażeby to dostrzec, wystarczy porównać wczesne próby badań nad strukturą bajki ze współczesną ich kontynuacją w dziełach z antropologii strukturalnej albo studia nad powtórzeniami dźwiękowymi w pracach

---

<sup>26</sup> Zob. tezy referatu autora *Проблемы времени в науке и искусстве XX века*. W zbiorze 8 Симпозиум „Творчество и современный научный прогресс”. Ленинград 1960. Analogia po raz pierwszy ukazana została w książce: Л. С. Выготский, *Психология искусства*. Москва 1965. O Faulknerze por.: J. P. Sartre, *Time in Faulkner: „The Sound and the Fury”*. W zbiorze: *William Faulkner. Three Decades of Criticism*. New York 1965, s. 225—232.

<sup>27</sup> Interesującym problemem przy studiach nad równoległym rozwojem poetyki i lingwistyki oraz poezji mogłoby być porównanie historii fonologii z równoczesnymi próbami wykrycia funkcji fonemów w wierszach Chlebnikowa lub przestudiowanie gramatycznie poprawnych, ale semantycznie niezwykłych zdań we współczesnej lingwistyce w zestawieniu z analogicznymi próbami w poezji („a grief ago”, „all the sun long” u Dylana Thomasa).

<sup>28</sup> Bardziej szczegółowo o rozwoju ukazanego kierunku badań zob. komentarz autora do książki: Выготский, *Психология искусства*, s. 358—380.

uczonych, którzy odkryli to zjawisko, z tymi współczesnymi badaniami, w których strukturę dźwiękową tekstu bada się w połączeniu z jego budową na innych szczeblach<sup>29</sup>. Jednym z najistotniejszych wydaje się kierunek zainicjowany jeszcze przez F. de Saussure'a, którego fragmenty licznych prac z poetyki strukturalnej opublikowano dopiero niedawno<sup>30</sup>. Według de Saussure'a budowę dźwiękową wiersza (w każdym razie w poezji w starożytnych językach indoeuropejskich, ale prawdopodobnie również w licznych nowych tradycjach poetyckich) określało brzmienie słowa kluczowego pod względem znaczeniowym, którego dźwięki powtarzały się w wielu słowach tekstu (samo słowo kluczowe mogło nawet nie być wymienione). Według tej koncepcji słowo stanowi więc punkt przecięcia związków dźwiękowych i znaczeniowych (por. słowa poety: „muzyka słowa polega nie na jego brzmieniu, lecz na wzajemnym stosunku dźwięku i znaczenia”<sup>31</sup>). Silne zainteresowanie semantyką charakterystyczne jest zarówno dla współczesnej lingwistyki i innych nauk pokrewnych, jak i dla najnowszej sztuki, w której skłonność do czystego eksperymentu, charakterystyczną dla pierwszej połowy wieku, zastąpiło dążenie do użycia tego eksperymentu dla wcielenia w życie zebranych doświadczeń historycznych.

Stąd też i w poetyce stopniowo wysuwa się zadanie ustalenia związku między budową tekstu literackiego a tym tłem historycznym, bez którego ów tekst nie może być zrozumiały. Problemu tego nie było w stanie rozwiązać dawniejsze literaturoznawstwo, które nie zajmowało się (poza nielicznymi wyjątkami) budową tekstu i dlatego miało ograniczone możliwości; jednakże wszystkie metody badań i dane zebrane przez poprzednią historię literatury będą przydatne przy rozwiązywaniu tego problemu<sup>32</sup> (por. współczesną próbę połączenia lingwistyki strukturalnej i historycznej). Nie można na przykład przekonywająco badać struktury

<sup>29</sup> Z licznych prac tego rodzaju wymienionych w bibliografii do książki A. Moles'a *Теория информации и эстетическое восприятие* (Москва 1966) należy wyróżnić analizę struktury sonetu Baudelaire'a w odpowiednim kontekście historycznoliterackim: R. Jakobson, C. Lévi-Strauss, „*Les Chats*” de Charles Baudelaire. „*L'Homme*” 1962, nr 1. Interesujące uzupełnienie tego rozbioru stanowi analiza matematyczna budowy dźwiękowej sonetów Baudelaire'a: K. Knauer, *Die Analyse von Feinstrukturen im sprachlichen Zeitkunstwerk*. W zbiorze: *Mathematik und Dichtung*. München 1965, s. 193—210.

<sup>30</sup> *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. „*Mercure de France*” 1964, nr 2.

<sup>31</sup> Б. Пастернак, *Заметки переводчика*. „Литературная Россия” 1965, nr 13.

<sup>32</sup> Zwraca na to uwagę w swoich wypowiedziach z dziedziny literaturoznawstwa ostatnich lat najwybitniejszy przedstawiciel antropologii strukturalnej (to znaczy badań strukturalnych nad etnografią i kulturą) Lévi-Strauss, zauważając w związku z tym, że liczne prace strukturalistyczne, które pojawiły się ostatnio w krytyce literackiej, w rzeczywistości nie są nimi.

powieści Ilfa i Pietrowa, nie rozpatrzywszy jednocześnie wystarczająco głęboko funkcji ich bohaterów w kontekście epoki oraz roli samej powieści (np. w związku z „zamówieniem społecznym” w stosunku do inteligencji itp.). Wtedy stanie się jasne, że przy badaniu struktury nie można korzystać z tych samych zwulgaryzowanych etykietek socjalnych, z których dawno już zrezygnowała krytyka literacka, nie mówiąc już o literaturoznawstwie naukowym<sup>33</sup>. Poważne literaturoznawstwo (od którego dalekie są jeszcze na poły parodystyczne analizy A. Żółkowskiego i J. Szczegłowa) nie może się obejść bez poważnej analizy realizacji w literaturze tych głównych problemów społecznych, które stoją przed społeczeństwem i sztuką. Porównanie z praktyką tłumaczenia maszynowego, o którego roli — w związku z domaganiem się empiryzmu (postulatem chyba oczywistym, natomiast słabo wiążącym się z ich własnym artykułem) — mówią A. Żółkowski i J. Szczegłow, jest słuszne w tym sensie, że bez uwzględnienia kryteriów współczesnej praktyki literackiej poetyka może się przerodzić w bezpłodne ćwiczenia, których przykładem może być właśnie ów rozbiór powieści Ilfa i Pietrowa. Możliwe, że w ciągu określonego okresu czasu poetyka będzie stawiała sobie stosunkowo łatwiejsze zadania (takie jak na przykład badanie tekstów folklorystycznych w świetle analizy mitologii, obrzędów, bytu określonego narodu), w których interpretacja historyczna tekstu jest łatwiejsza niż w zastosowaniu do najnowszej literatury. Ale ostatecznym celem poetyki pozostaje rozwiązanie tych problemów, które ważne są również dla literatury współczesnej, lub nawet wyprzedzają jej rozwój (jak swego czasu prace M. Bachtina o powieści polifonicznej, w których sformułował pomysł dialogu wewnętrznego). Dlatego owa jedność teorii i eksperymentu literackiego, którą odznaczała się poetyka strukturalna w momencie powstania, będzie gwiazdą przewodnią również dla współczesnego badacza.

Przełożył *Ludwik Suchanek*

<sup>33</sup> Wzorowanie się na takich przestarzałych szablonach krytyki literackiej (w tym również i w stosunku do samej nauki o literaturze) jest podstawową wadą analizy w artykule A. Żółkowskiego i J. Szczegłowa. Charakterystyczne jest, że we wszystkich wypowiedziach świętego teoretyka sztuki C. Eisensteina udało im się znaleźć najmniej oryginalną i ważką, do której przyłączyli się na stronie 77 swego artykułu, doszukując się „niedostatków” u W. Szklowskiego.