

Jerzy Faryno

O języku poetyckim

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/2, 117-144

1972

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

Pamiętnik Literacki LXIII, 1972, z. 2

JERZY FARYNO

O JĘZYKU POETYCKIM *

0.1. Pojęcie „język poetycki” nie jest tu kategorią wartościującą. Zakładam, że „język poetycki” (a raczej „języki poetyckie” — o tym w 0.5) jest wobec całej reszty języków (np. „języka określonej teorii naukowej” lub „języka potocznego”) zjawiskiem równorzędnym. Różnica między nimi to różnica w rozumieniu świata, w zbiorze założeń o świecie, która pociąga za sobą różnicę także w planie wyrażenia. Nie wykluczam więc takiej np. możliwości: przekaz nadany w naszym „języku potocznym” (lub w „języku określonej teorii naukowej”) może być w jakimś innym systemie kulturowym odebrany jako przekaz artystyczny (w sensie wartościującym) — jednakże musi to być taki system kulturowy, który dopuszcza możliwość różnych koncepcji świata (różnych języków) oraz rozróżnia komunikację artystyczną i nieartystyczną, zaś „język tego przekazu” nie jest w nim tożsamy z językiem komunikacji praktycznej¹.

* Paniom prof. Marii Renacie Meyenowej, dr Zdzisławie Kopczyńskiej, doc. dr Lucylli Pszczołowskiej, dr Zofii Florczak, mgr Teresie Dobrzyńskiej oraz mgr Jadwidze Wajszczuk pragnę serdecznie podziękować za niezwykle cenną dla mnie dyskusję nad tym artykułem i za zmuszenie mnie do ponownego przemyślenia niektórych zagadnień.

W wersji pierwotnej niniejszy artykuł miał na celu omówienie i rozwinięcie wybranych propozycji teoretycznych książki J. Lotmana *Структура художественного текста* (Moskwa 1970) i w tej właśnie postaci był referowany na posiedzeniach pracowni prof. M. R. Mayenowej (6 i 13 VII 1971). W wyniku dyskusji główne akcenty artykułu przesunęły się w kierunku bardziej niezależnego sformułowania zagadnienia „języka poetyckiego”. Powstało ono na gruncie przemyśleń wspomnianej książki Lotmana oraz *Teorii widzenia* W. Strzemińskiego (Kraków 1958).

¹ Por. uwagę A. M. Piatigorskiego (cyt. za: J. Faryno, *Zagadnienia teorii tekstu literackiego na łamach zeszytów naukowych Uniwersytetu Tartuskiego. (Historia — dynamika — spójność — funkcja — typologia)*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 380): „Dla dowolnego tekstu istnieje prawdopodobieństwo przekształcenia się w tekst literacki”, co znaczy, że „artyzm” tekstu (w tym też języka) nie jest jego cechą immanentną, lecz funkcją w określonej kulturze. A to oznacza z kolei, że możliwe są takie modele kultury, które nie znają kategorii „języka poetyckiego” (w sensie wartościującym).

0.2. A zatem przez „język poetycki” rozumiem zespół wyobrażeń o świecie (lub koncepcję świata), które wymagają od poszczególnych przekazów poetyckich określonego planu wyrażenia oraz czynią te przekazy sensownymi.

W odwróconym porządku jest to rozumienie następujące: za każdym konkretnym przekazem stoi zbiór określonych założeń o świecie (określona koncepcja świata), które spowodowały, że świat skonstruowany w tym przekazie przybrał taką właśnie postać i że ten przekaz posiada taki własnie plan wyrażenia.

0.3. Tak rozumiany język jest czystą abstrakcją: można go sprowadzić do szeregu założeń o świecie (koncepcji świata), które warunkują takie a nie inne mówienie o świecie, ale bezpośrednio do tej wypowiedzi nie wchodzi — muszą pozostać poza nią, ponieważ traktuje się je jako naturalne (nie zaś przypisywane) własności świata².

0.4. Ponieważ wszelka wypowiedź poetycka z konieczności kształtuje się na podstawie już istniejącego środka komunikacji (tzw. języka naturalnego³), koncepcja świata zaś jest wcześniejsza od konkretnego tekstu poetyckiego i jest niejako czynnikiem sprawczym, czynnikiem warunkującym zaistnienie tego tekstu — pojęcie „języka poetyckiego” można sformułować właśnie jako rezultat wymaganych przez obraną koncepcję świata przekształceń języka naturalnego. Innymi słowy, wracamy tu do dobrze znanej tezy: „język poetycki to specjalna organizacja języka naturalnego”, którą obecnie uzupełniamy: „język poetycki to specjalna organizacja języka naturalnego, podyktowana przez określoną koncepcję świata”, gdzie „koncepcja świata” powinna tłumaczyć istotę owej „specjalnej organizacji języka naturalnego”.

0.4.1. Można wobec tego przypuszczać, że jednym z podstawowych wyznaczników „języka poetyckiego” będzie mianowicie stosunek do języka naturalnego oraz do jego rozumienia świata.

0.4.2. Oznaczałoby to, że „przebudowa” języka naturalnego powinna obejmować nie tylko jego plan wyrażenia, lecz także jego semantykę oraz strukturę przekazów w nim nadawanych.

Stąd wynikałoby z kolei, że podczas budowania konkretnego przekazu

² Całkiem inaczej rzecz się przedstawia w przypadku przekazów naukowych: tu podstawowa koncepcja świata określana jest w postaci bezpośrednio sformułowanych założeń. Zob. też rozważania J. Lotmana na temat „języka naturalnego” i „zdrowego rozsądku” w artykule *Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста*. W: „Труды по знаковым системам”. Т. 4. Тарту 1969, s. 213, lub omówienie tego artykułu: Faryno, *op. cit.*

³ Terminu „język naturalny” używam tu czysto umownie, sądząc bowiem, że to, co zwykle nazywa się „językiem naturalnym”, rozpada się na szereg poszczególnych języków w proponowanym tu rozumieniu. Ze względów obiektywnych sprawę tę w niniejszym artykule pomijam — rozpatruję ją osobno (w przygotowaniu).

poetyckiego zachodzi konieczność „zabezpieczenia” go przed identyfikacją z językiem naturalnym i jego koncepcją świata oraz konieczność „zagwarantowania” własnej komunikatywności (rozumienia własnej propozycji językowej). Jak podpowiada doświadczenie, oba te mechanizmy rzeczywiście działają w strukturze przekazu poetyckiego: one mianowicie „uczają” odbiorcę nowego języka i są podstawowym wykładnikiem pozwalającym na rekonstrukcję podstaw tego języka.

0.4.3. Jednym z takich mechanizmów jest niewątpliwie „dwujęzyczność” przekazu — bezpośrednie wprowadzanie języka znanego (o znanej koncepcji świata) do budowanego przekazu lub prowokowanie pamięci odbiorcy skojarzeniami z tym innym językiem⁴. Z reguły tym drugim językiem jest „język naturalny” i potoczne wyobrażenia o świecie, niemniej może to być jakikolwiek inny dobrze znany odbiorcy język, np. jakiś dobrze znany język poetycki.

Dlatego podczas rekonstrukcji wybranego języka poetyckiego bardzo istotnym elementem powinien być stosunek tego języka do innych języków poetyckich, czyli to, jak on się określa wobec języków pozostałych, a nawet wobec innych (nie-słownych) typów komunikacji.

0.4.4. Koncepcja świata daje określone możliwości mówienia o świecie, ale występuje jednocześnie w roli regulatora — nakłada na owo mówienie określone ograniczenia. Oznacza to, że podczas rekonstrukcji wybranego języka poetyckiego ważne jest nie tylko, co i jak można w nim powiedzieć, lecz także — czego i jak w nim powiedzieć nie można.

0.5. „Języków poetyckich” może być wiele — tyle ile jest przekazów: każdy konkretny przekaz zawiera niezbędne dyrektywy „seriotwórcze” (lub „językotwórcze”) — proponuje „język poetycki”, w którym można nadać (teoretycznie rzecz biorąc) nieograniczoną ilość komunikatów.

I odwrotnie: wiele różnych przekazów może być nadanych w tym samym „języku poetyckim” — przekazy pochodzące z „serii” (nadane w tym samym języku poetyckim) zawierają dyrektywy seriotwórcze każdy z osobna, każdorazowo ponawiają podstawy swego języka, zachowując się tak, jak gdyby miały być propozycją jednostkową lub początkiem serii.

Można zatem powiedzieć, że rekonstrukcja języków poetyckich prowadzi nie tylko do typologii języków, lecz również do typologii przekazów w nich nadanych.

0.6. Dlatego właśnie w obrębie każdego konkretnego przekazu konieczne jest rozgraniczanie dwóch różnych aspektów: j ę z y k a i k o m u n i k a t u. Jeśli komunikatem nazwiemy przedmiot wypowiedzi, to język obejmowałby koncepcję tego przedmiotu podyktowaną przez ogólną kon-

⁴ Jak w tekście Majakowskiego, zob. 4.0 — 4.1.4.

cepcję świata; jeśli komunikatem nazwiemy informację, to językiem byłaby organizacja tej informacji⁵. I jeszcze jedno bardzo istotne rozróżnienie: dla komunikatu plan wyrażenia jest punktem wyjściowym, dla języka natomiast — punktem dojścia. To, co z punktu widzenia komunikatu jest chwytem pozwalającym na wyrażenie takiej a nie innej treści, z punktu widzenia języka jest naturalną koniecznością. Dlatego stojąc na gruncie takiego rozumienia „języka poetyckiego” musimy zrezygnować z tradycyjnych pojęć chwytu i tropu.

0.7. Zróżnicowanie istniejących (i możliwych) języków poetyckich kształtuje się na poziomie koncepcji świata: konkretna postać tych języków jest bowiem konsekwencją założeń pierwotnych (zob. 0.1).

0.8. Rekonstrukcja podstaw języków poetyckich możliwa jest poza konkretnymi tekstami poetyckimi⁶.

Jednakże na obecnym etapie wiedzy zarówno o strukturach literackich jak też o podstawach systemów semiotycznych (języków) bardziej realna (choć bardziej skomplikowana) wydaje się droga odwrotna — rekonstrukcja podstaw języka poprzez analizę konkretnych tekstów poetyckich.

Zaproponowane niżej analizy czterech utworów poetyckich są właśnie próbą takiej rekonstrukcji ich „języków poetyckich”. W celu wyraźniejszego zilustrowania podobieństw i różnic językowych analizuję teksty możliwie najbliższe sobie pod względem ich przedmiotu wypowiedzi. Są to wiersze: Balmonta *Слова смолкали на устах...*, Annińskiego *Смычок и струны*, Блока *Голоса скрипок* oraz Majakowskiego *Скрипка и немножко нервно*⁷.

⁵ O rozróżnieniu komunikatu i języka u Lotmana (*Структура художественного текста*, s. 22—23, 26) czytamy: „Jeśli dzieło sztuki cokolwiek przekazuje i jeśli służy ono celom komunikacji między nadawcą a odbiorcą, to można w nim wyróżnić:

1) komunikat — to, co jest przekazywane;

2) język — określony, wspólny dla nadawcy i odbiorcy system abstrakcyjny, który czyni możliwym sam akt komunikacji. Choć [...] oderwanie każdej z wymienionych stron możliwe jest tylko w postaci abstrakcji badawczej, niemniej przeciwstawienie tych dwóch aspektów w dziele sztuki wydaje się na określonym etapie badań rzeczą nieodzowną”. I dalej: „Przekaz artystyczny buduje model artystyczny jakiegoś konkretnego zjawiska — język artystyczny modeluje uniwersum w jego najbardziej ogólnych kategoriach, które będąc najbardziej ogólną treścią świata, są dla konkretnych przedmiotów i zjawisk formą ich istnienia”.

⁶ W sposób analogiczny do tego, w jaki np. Lotman wyprowadza podstawowe typy kodów kulturowych lub Z. G. Minc wyróżnia typy tekstów poetyckich początku XX wieku. Zob. Ю. Лотман: *Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста; Статьи по типологии культуры*. Тарту 1970. — J. Faryno: *op. cit.*; *Kultura jako system semiotyczny*. „Nurt” 1971, nr 11.

⁷ К. Бальмонт, *Стихотворения*, Ленинград 1969, s. 104. Wiersz powstał około r. 1895, wydrukowany w 1895 w tomie *В безбрежности*. — И. Анненский, *Стихотворения и тра-*

1.0. Konstantin Balmont:

СЛОВА СМОЛКАЛИ НА УСТАХ...

Слова смолкали на устах,
Мелькал смычок, рыдала скрипка,
И возникала в двух сердцах
Безумно-светлая ошибка.

И взоры жадные слились
В мечте, которой нет названья,
И нитью зыбкою сплелись,
Томясь и не страшась признанья.

Среди толпы, среди огней
Любовь росла и возрастала,
И скрипка, точно слившись с ней,
Дрожала, пела и рыдала.

1.1.1. Zwrotkę 1 można odczytać jako następujący układ opozycji:

↓ milkły	↔	↓ rodziła się
↓ słowa	↔	↓ omyłka
na ustach (na zewnątrz)	↔	w sercach (wewnątrz)
słowa milkły (l. mn.)	↔	w dwóch sercach rodziła się omyłka (l. poj.)
↓ SŁOWA	↔	↓ SKRZYPCE
Słowa smołkali	↔	mielkał smyczok
sła smłkl	↔	ałś mlkłsmk (odwrotność słów, mówienia)
smołkali	↔	smyczok
smołkali	↔	mielkał

— gdzie brak początkowego *s* (*s-smołkali* → *mielkał*), oznaczającego proces, wskazuje na dokonanie tego procesu w *mielkał*, zaś powtórzenie *sm* w *smyczok* ze słowa *smołkali* przenosi na *mielkał smyczok* znaczenie już dokonanego „zamilknięcia”: *mielkał smyczok* staje się więc przeciwieństwem mówienia. Jednakże obecność wyrazu *rydała* powoduje, że przeciwieństwem mówienia nie jest milczenie, lecz inne (nie-słowne) wyrażanie uczuć:

słowa	↔	łkać (← rydała skripka)
(należy do mówienia)		(należy do wyrażania uczuć)

гедии. Ленинград 1959, s. 100. Wiersz powstał około r. 1905. — А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 3. Москва—Ленинград 1960, s. 192. Wiersz datowany: luty 1910. — В. Маяковский, *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Т. 1. Москва 1955, s. 68—69. Wiersz datowany: 1914.

1.1.2. Zwrotka 2 kontynuuje opozycję zwrotki poprzedzającej, opozycję „słowa ↔ uczucie”:

<i>wzory</i> <i>słiliś</i> 'spojrzenia złączyły się' w mieczcie <i>biez nazwańja</i> 'w pragnieniu bez nazwy' nie straszaś <i>priznańja</i> 'nie lękając się wyznania'	}	↔	<i>słowa</i> <i>miłkły</i> na ustach
--	---	---	---

Obecność wyrazu *priznańja* 'wyznania' sprawia, iż *wzory* 'spojrzenia' użyte tu są w sensie środka porozumiewania się, a z kolei obecność określenia *żadnyje* 'zachłanne' nadaje *spojrzeniom* sensu 'uczucia (pragnienia)'. Stają się więc one przeciwieństwem *słów* jako uczucie oraz inny (niż słowa) środek porozumiewania się.

Co więcej, *spojrzenia* są tu rozumiane także jako ekwiwalent *serc*. Wynika to z powtórnego rozkładu kategorii gramatycznej liczby:

- 1. mn.: w dwóch serdecach — *wzory* *słiliś*
- 1. poj.: woznikała *oszybka* — w mieczcie i *nit'ju* (*spleliś*)

Natomiast z różnicy:

serca (wewnątrz) ↔ *spojrzenia* (na zewnątrz)

wynika, iż *spojrzenia* zajmują tu miejsce, jakie w zwrotce 1 zajmowały *usta*. Znaczy to, że *usta* i *oczy* 'spojrzenia' są tu rozumiane jako różne możliwości komunikacji: *słowna* i *bezsłowna* (uczuciowa).

1.1.3. Zwrotka 3 tworzy kolejny stopień ekwiwalencji „*spojrzenia* — *skrzypce*”:

skrypka	{	(słiłaś (s lubow'ju) — drożała — pieła — rydała —	wzory	{	(słiliś (w mieczcie) nit'ju <i>zybkoj</i> (słiliś) <i>w mieczcie</i> nie straszaś <i>priznańja</i>
---------	---	--	-------	---	---

Prócz tego zwraca uwagę ponowna, ale tym razem podwójna, opozycja liczby. Z jednej strony powtarza się opozycja „zewnętrzne ↔ wewnętrzne”:

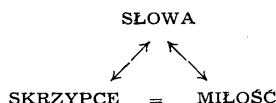
<i>wśród</i> tłumu, <i>wśród</i> ogni	↔	miłość
↓		↓
na zewnątrz	↔	wewnątrz
statycznie	↔	dynamicznie
nieukierunkowane	↔	ukierunkowane
nieindywidualizowane	↔	indywidualne

z drugiej strony — opozycja „rozłączność ↔ jedność”:

smyczek, <i>skrzypce</i>	→	(tylko) <i>skrzypce</i>
w dwóch sercach		
<i>spojrzenia</i>	→	miłość

O ekwiwalencji „*skrzypce* — *miłość*” można mówić również na podstawie tekstu zwrotki 1, jednakże tam tę ekwiwalencję zapewnia nie ich

bezpośrednie podobieństwo, lecz podobieństwo pośrednie: tożsamość opozycji do słów. Tak więc w całym tekście mamy taki oto układ pojęć *słowa* — *skrzypce* — *miłość*:



— który realizuje się w ramach następujących założeń:

1.2.

skrzypce (smyczek)	są przeciwieństwem słów;
miłość	jest przeciwieństwem słów;
skrzypce i miłość	nie wymagają słów, a raczej: wymagają braku słów, milczenia „słownego”;
skrzypce i miłość	należą do sfery uczuć, przeżyć wewnętrznych;
słowa	do przeżyć nie należą;
skrzypce i miłość	(z punktu widzenia mówiącego) są wartością aprobowaną, prawdziwą (← <i>szaleńczo-jasna omyłka</i> ; <i>wśród tłumy, światła</i>);
słowa	są poza systemem wartościowania, nie są ani prawdziwe, ani fałszywe (wynika to zarówno z nazwy miłości — <i>omyłka</i> , będącej antytezą słów, jak też z pozytywnej charakterystyki owej <i>omyłki</i> : <i>szaleńczo-jasna</i>);
miłość	nie jest wyrażalna w słowach: dwa serca łączy ich jednakowy stan; „rozumienie się” odbywa poza słowami, za pośrednictwem spojrzeń; poza słowami powstaje również treść (← <i>marzenie</i>) tych spojrzeń (brak nazwy), przy czym to „pozostawanie poza słowami” wolno rozumieć jako: nie poddaje się werbalizacji, nie ma takich słów, które oddawałyby istotę tego pragnienia <i>‘mieczty</i> ’;
miłość	ma swój (bezpośredni) sposób komunikacji (rozumienia się) — nie-słowny i pozasłowny; jest to komunikacja jednocząca, zespalająca;
skrzypce	są odpowiednikiem „języka” miłości (← <i>spojrzeń</i>);
skrzypce	nie są wyrażalne w słowach, należą do sfery pozasłownej;
skrzypce	są izomorficzne do miłości: miłość jest wyrażalna pozasłownie (przez <i>spojrzenia</i> → <i>skrzypce</i>), są sposobem wyrażania miłości.

1.3. Jak można wnosić na podstawie przeprowadzonej analizy, język poetycki, w jakim ten komunikat nadano, wyznaczają tu przede wszystkim następujące elementy: rozumienie świata, rozumienie relacji „język — świat” oraz stosunek do komunikacji słownej.

Rozpatrzmy je.

1.3.1. Wycinkiem świata (przedmiotem wypowiedzi) tego przekazu jest miłość. Posiada ona w tekście kilka określeń: *omyłka* → *marzenie* → *miłość*, jednakże za sprawą dodatkowych charakterystyk (*szaleńczo-jasna omyłka*; *marzenie*, dla którego nie ma nazwy) wszystkie te określenia nie rekonstruują określanego przedmiotu w tekście, lecz odsyłają poza te sło-

wa, poza tekst i w ogóle poza komunikację słowną (pełnią tu funkcję indeksów).

Z kolei to, co pozostaje w tekście (i z konieczności w słowach tego tekstu), jest już tylko odwzorowaniem tego „niemożliwego do zwerbalizowania” obiektu. Do tekstu trafia więc nie sam przedmiot (świat), lecz jego odwzorowanie, nie to, o czym się mówi, lecz to, jak się mówi. Jednocześnie materiał odwzorowujący (*spojrzenia, muzyka, omyłka, marzenie*) również nie poddaje się werbalizacji. W rezultacie tekst proponuje taką oto konstrukcję:

nie poddający się wer-	}	→	{	nie poddające się wer-	}	→	{	„przekład” nie poddają-
balizacji przedmiot wy-				balizacji odwzorowanie				cego się werbalizacji od-
powiedzi (<i>miłość</i>)			przedmiotu wypowiedzi	(poprzez <i>muzykę, spoj-</i>	wzorowania na środki		językowe	
			<i>rzenia</i>)				}	

Znaczy to, że świat, który został skonstruowany w tym przekazie, jest nie-słownym odwzorowaniem świata pozostającego poza tekstem przekazu i w ogóle poza komunikacją słowną.

Inaczej mówiąc: postuluje się tutaj świat spoza komunikacji słownej — światem jest świat nie poddający się werbalizacji.

Ale za sprawą wyboru takiego nie poddającego się werbalizacji obiektu jak *miłość*, omówiona konstrukcja nie pozwala jeszcze na jednoznaczne wnioski o rozumieniu świata zawartym w języku tego tekstu. Przejdźmy wobec tego do innego przedmiotu tekstu — *skrzypiec*, przedmiotu, który w odróżnieniu od *miłości* mógłby reprezentować świat komunikacji słownej.

W celu ustalenia, do jakiego świata należą tu skrzypce, dokonajmy następującego eksperymentu: zamiast autorskiego *rydała skripka 'lkały skrzypce'* wpiszmy do tekstu *igrała skripka 'grały skrzypce'*. Słowa te nie zmieniają ani rytmicznej, ani stylistycznej struktury tekstu (*igrała skripka* jest stylistycznie neutralne) i nie kolidują z jego semantyką (przynajmniej w zwrotce 1), ale wydają się tu całkowicie niemożliwe. Przyczyna, jak można sądzić, leży w różnych możliwościach generatywnych tych słów. A mianowicie:

Czasownik *grały* zakłada obecność muzyki — określonego ciągu brzmieniowego nazywanego muzyką. Dlatego słowo *skrzypce* oznaczać może w jego kontekście tylko określony instrument muzyczny.

Czasownik *lkały* sprawia, że *skrzypce* rozumie się tu jako muzykę. Z kolei usunięcie *skrzypiec*-przedmiotu zwalnia z konieczności rozumienia *lkały* jako synonimu *grały* i umożliwia rozumienie tego czasownika w sensie przeżyć, emocji.

Jak widać, różnice mogą być bardzo istotne:

grały skrzypce → była muzyka skrzypcowa

lkały skrzypce → lkała muzyka → były przeżycia, emocje

Fakt, że ostatni wers tekstu realizuje właśnie możliwość drugą, świadczy o tym, że muzyka (*skrzypce*) funkcjonuje tu jako nie poddający się werbalizacji (nietożsamy z obiektem nazywanym słowem *muzyka* w języku potocznym) uczuciowy ekwiwalent struktury innego obiektu uczuciowego — *miłości*. Jasne jest teraz, że ani świat modelowanego (przedmiotu wypowiedzi), ani środka modelującego nie rozumie się tu w kategoriach wyrażalnych w słowach — oba człony są nie-słowne, należą do innego obszaru aniżeli obszar będący obiektem komunikacji słownej. Zrozumiałe jest również, że świat realny (ten, który jest obiektem komunikacji słownej) może wejść do świata skonstruowanego w tym tekście — pod warunkiem, że nie będzie tożsamy sam z sobą, nie będzie oznaczał sam siebie, lecz będzie znakiem czegoś innego, leżącego poza granicami komunikacji słownej.

1.3.2. Rozumienie języka i relacji „język — świat” powinno wynikać z rozumienia świata. Ale analizowany tekst jest o tyle ciekawy, że rozpatrywany przez nas problem został wyłożony w nim niejako deklaratywnie — jest nie tylko cechą jego języka poetyckiego, lecz wchodzi również do treści komunikatu.

Otóż *słowo* (= komunikacja słowna) odrzuca się tu jako coś powierzchownego i nieadekwatnego wobec przedmiotu wypowiedzi. Jednakże *słowo* bynajmniej nie jest tu antytezą *rzeczy*, świata przedmiotowego (realnego) lub nawet świata spoza komunikacji słownej. Jest ono przeciwieństwem innego typu komunikacji — komunikacji *bez słów*, komunikacji bezpośredniej (takiej jak np. spojrzenia, muzyka). Tak więc postuluje się tu nie tylko *inny świat*, lecz również *inny typ komunikacji*.

Z kolei z izomorfizmu muzyki i przedmiotu, który ona odwzorowuje, wynika, że relację „język — obiekt” rozumie się tu jako *identyfikację* języka i obiektu, co znaczy, że jedynym właściwym językiem obiektu (świata) może być sam ten obiekt (świat). Inaczej mówiąc, odrzuca się tu w ogóle wszelkie pośredniczące środki komunikacyjne i postuluje się komunikację polegającą na identyfikacji z samym obiektem: rozróżnienie „język — świat” przestaje tu obowiązywać. Najlepiej ilustruje to rozumienie komunikacji przykład muzyki: nawet taki nie-słowny typ komunikacji jak muzyka traci tu charakter języka muzycznego — muzyka jest tu „nie-muzyczna” i „poza-muzyczna” w tym sensie, że nie jest „pośredniczącym” środkiem komunikacji, jest czymś innym, aniżeli obiekt, który w komunikacji słownej określa się słowem *muzyka*. Komunikatywność tak pojętej muzyki polegałaby na identyczności z obiektem komunikowanym, na „byciu treścią” obiektu komunikowanego.

1.3.3. Jeśli to wszystko, co powiedzieliśmy, rzeczywiście ma cokolwiek wspólnego z poszukiwanymi podstawami języka poetyckiego, w jakim zo-

stał nadany rozpatrywany tekst, to teoretycznie rzecz biorąc, wolno oczekiwać, że znajomość tych podstaw pozwoli na operację odwrotną — zbudowanie całej serii komunikatów podobnych, jak też ponowne zbudowanie tego samego komunikatu przynajmniej w ogólnym zarysie (zob. 0.5). Natomiast praktycznie, w ramach niniejszego szkicu, sprawdzianem poprawności wyeksplikowanych dyrektyw może być jedynie próba określenia niektórych najważniejszych cech, jakie powinny posiadać komunikaty nadane w tym języku, a jakich wymaga od konkretnych przekazów takie właśnie rozumienie języka i świata.

A. Odrzucenie komunikacji słownej i świata będącego jej obiektem oraz postulowanie komunikacji bezpośredniej ogranicza wybór przedmiotu wypowiedzi do takich tylko przedmiotów, które nie poddają się werbalizacji i które same są „własnym językiem”, tj. nie posiadają planu wyrażenia pośredniczącego pomiędzy podmiotem a przedmiotem.

B. Fakt, że nadawca musi budować swój komunikat posługując się środkami komunikacji słownej, sprawia, że przedmiot wypowiedzi powinien pozostawać poza zasięgiem tej wypowiedzi.

Wymaga to odpowiedniej budowy samego komunikatu:

C. Miejsce przedmiotu wypowiedzi powinno zająć jego odwzorowanie. Ale z kolei odwzorowanie to również powinno być nie-słowne. Co znaczy, że materiałem odwzorowującym powinny być nie-słowne typy komunikacji. Ten warunek najlepiej mogą spełniać komunikacje „bezprzedmiotowe”, takie, które nie mają obiektu poza sobą (np. muzyka nieprogramowa, ornament, taniec, matematyka) i same nie są żadnymi obiektami. Nie znaczy to jednak, że te typy komunikacji muszą wchodzić do tekstu w postaci obiektów odwzorowujących, gdyż wystarcza tu ich metoda konstrukcyjna: szereg odwzorowań równoległych lub uporządkowanych hierarchicznie (prowadzących coraz dalej „w głąb” poza tekst).

Istnieje też taka możliwość, jak komunikat „zamknięty w sobie”, tzn. pozostający na poziomie odwzorowań na skutek niemożliwości „rozpoznania”, „identyfikacji” znajdującego się poza tekstem i poza jego językiem przedmiotu odwzorowywanego. Co więcej, takie komunikaty nie mogą być przekładalne na „język naturalny” — wszelkie treści takiego komunikatu mogą być określane i opisywane wyłącznie w ramach wewnętrznego przekładu w obrębie tekstu ⁸.

D. W stosunku do obiektów komunikacji słownej (posiadających plan wyrażenia) tekst powinien być zbudowany tak, aby nie mogły one być identyfikowane. Tu istnieje kilka możliwości praktycznego rozwiązania problemu: uniemożliwienie identyfikacji takiego obiektu poprzez usytuowanie

⁸ Zob. J. Lotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. Przełożył J. F a r y n o. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

wanie go na pograniczu realności i nierealności; potraktowanie go jako znaku czegoś stojącego poza nim, czegoś, co nie jest obiektem komunikacji słownej — wtedy treścią takiego obiektu będzie nie on sam, lecz jego znaczenie, jego interpretacja; nadanie mu struktury izomorficznej do struktury przedmiotu odwzorowywanego; itp.

E. W stosunku do słowa tekst powinien być zbudowany tak, aby umożliwić identyfikację ze słowem jakiegoś innego języka, tzn. nie dopuścić określenia obiektów, których są nazwami. Praktycznie — słowo powinno być usytuowane w takim kontekście, który pozbawiałby je funkcji oznaczania, co może prowadzić do wieloznaczności lub do odsyłania do obiektów nie poddających się werbalizacji. Konieczność takiego postępowania wobec słowa wynika też z „niebezpieczeństwa” homonimii, która może spowodować nierozpoznanie w nim języka proponowanego i utożsamienie z jakimkolwiek innym językiem (zob. 0.4.2).

F. Skrajną, a jednocześnie najbardziej adekwatną formą komunikatu byłoby milczenie (kontemplacja, stopienie się z przedmiotem wypowiedzi) lub komunikacja pozarozumowa.

2.0. Innokentij Annienski:

СМЫЧОК И СТРУНЫ

Какой тяжелый, тёмный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

„О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?”
И струны ластились к нему,
Звеня, но, ластясь, трепетали.

„Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? Довольно?..”
И скрипка отвечала да,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... И струны пели...
Лишь солнце их нашло без сил
На черном бархате постели.

2.1.1. System opozycji i ekwiwalencji w. 1—2 realizuje się w zasadzie w ramach takiego oto systemu:

↓ ciężki (← tiałojj)	↔	↓ lekki (← wysi)
ciemny (← tiomnyj)	↔	jasny (← łunnyje)
niski (← bried)	↔	wysoki (← wysi łunnyje)
↑ (koszmarny, przytłaczający)	↔	wspaniały, ulotny, swobodny)

Jednakże wprowadzenie charakterystyki *mutno* 'mętnie' przy *wysi łunnyje* 'wysokości, dale księżycowe' przebudowuje cały ten system w sposób zasadniczy. Zróżnicowanie kategorialne ulega zniwelowaniu poprzez ekwiwalentyzację na poziomie wartości: teraz charakterystyka (*mętnie*-)*księżycowe* staje się wyraźną oceną negatywną „wysokości”, przekształcając je w istocie w odpowiednik ciężkiego przytłaczającego majaczenia (*bried* 'koszmar, majaczenie, maligna'). Co więcej: obecność wyrazu *mętnie* powoduje też inne odczytanie syntaktycznego podobieństwa tych wersów, tj. jako znaku ich semantycznej ekwiwalencji nie zaś jako znaku antytezy (w wypadku usunięcia wyrazu *mętnie* lub zastąpienia go np. wyrazem *jasny*).

Wersy 3—4 są oparte na innym systemie:

kasat'sia 'dotykać, stykać się'	=	poznać 'znać'
uznat' pri swietie 'poznać (patrzac) przy świetle'	=	poznać 'zidentyfikować, rozpoznać'

Ale i ten system nie jest spełniony — do rozpoznania, identyfikacji, nie dochodzi mimo to, że istniały wszelkie odpowiednie warunki i w sferze dotyku (← *kasatsia*) i w sferze wzroku (← *pri swietie*). Przy czym w tym miejscu wolno się dopatrywać również innej systematyki:

dotykać, stykać się (← kasat'sia)	↔	widzieć (← nie uznat' pri swietie)
-----------------------------------	---	------------------------------------

która przeciwstawiałaby dwa różne typy zmysłów:

↓ dotyk	↔	↓ wzrok
bezpośredni sposób poznania	↔	pośredni sposób poznania
wewnętrzny		zewewnętrzny
↑ (adekwatny)	↔	nieadekwatny, powierzchowny)

i traktowałaby je jako dwa odrębne rodzaje kontaktu ze światem, w żaden sposób z sobą nie powiązane. Co więcej: jeden z nich — wzrokowy, wizualny — w ogóle nie gwarantuje rozpoznania, identyfikacji.

A zatem istotę *brieda* 'koszmaru' można byłoby sformułować bądź tak: „czymś koszmarnym jest niemożliwość rozpoznania, identyfikacji świata na podstawie percepcji zmysłowej”, bądź tak: „czymś koszmarnym jest brak przejścia od jednego typu percepcji do drugiego, niezgodność wizualnego obrazu świata z obrazem świata kształtowanym na podstawie doty-

ku". Na rzecz tej lub innej interpretacji mogą rozstrzygnąć dopiero dalsze partie tekstu.

2.1.2. Wersy 5—6 kontynuują tezę o wizualnej nierozpoznawalności świata i o nieostrości tak postrzeganego świata: zamiast *świec* widzi się tu *dwa żółte smętne oblicza*. Z kolei w. 7—8 wprowadzają inny typ percepcji: odczucie, uczucie (← wdrug *poczuwstwowal*). Antyteza:

widzieć ↔ odczuwać

przybiera teraz postać antytezy:

niewyraźny, niepewny, niezrozumia- ły obraz świata (← unyłyje żółtyje liki)	↔	określony, zrozumiały obraz świata (← wziął ich → skrzypce również)
obcość świata (← unyłyj) brak łącz- ności, kontaktu	↔	jedność, zespolenie się (← slił ich)

Niemniej niejasne jest, czy *odczuwać* kontynuuje tu wcześniejszy typ kontaktu ze światem (kontakt „dotykowy”), czy też jest innym rodzajem kontaktu.

2.1.3. Następne wersy (9—10) wysuwają na plan pierwszy problem identyfikacji (*powiedz, czy jesteś ta sama*) i komunikacji. Ze słów *Przez te ciemności powiedz* wynika jednoznacznie, że odpowiedź nie będzie odpowiedzią słowną lub jakąkolwiek inną obliczoną na percepcję słuchową. Idzie więc o jakiś zupełnie inny typ komunikacji. W związku z tym również *ciemności*, które powinna ta odpowiedź przezwyciężyć, nie mogą tu być rozumiane jako brak światła.

Ale ponieważ celem „dialogu” jest identyfikacja, czyli ustalenie tożsamości, i ponieważ właśnie ciemności ją utrudniają (odgradzają smyczek od skrzypiec), to na tej podstawie można by wnioskować, iż ciemności oznaczają tu wszelkiego rodzaju kontakt ze światem uniemożliwiający identyfikację. W tym sensie jednym z ekwiwalentów ciemności byłoby występujące dotychczas w tekście *światło*.

2.1.4. Wersy 11—12 wprowadzają inną jeszcze opozycję:

łasiły się, dźwięcząc ↔ drgały (← triepietali)

Sugeruje ona rozdwojenie skrzypiec na zachowanie się zewnętrzne i stan wewnętrzny. Co ważne: rozróżnienie to wynika nie z semantyki wersów, lecz z konstrukcji syntaktycznej, z użycia spójnika *no* 'ale'. Usunięcie *ale* i zastąpienie go spójnikiem *i* daje tekst semantycznie niezróżnicowany. Oznaczałoby to, że tutaj zaczyna się zarysowywać możliwość właściwej komunikacji między skrzypcami i smyczkiem i że w tym kierunku zmierzają intencje autora wpisującego spójnik *ale*.

Faktyczne rozdwojenie skrzypiec następuje w wersach 15—16. Tu mamy odwrotną sytuację składniową: spójnik *ale* (będący w takiej samej

pozycji jak w w. 11—12) odgrywa rolę podrzędną, a na plan pierwszy wysuwa się semantyczna opozycja tekstu. Rozdwojenie skrzypiec jest tu jednoznaczne:

↓ mówić (← otwierała) ↔ ↓ odczuwać (← sercu było bolno)
 komunikacja słowna, zewnętrzna ↔ komunikacja nie-słowna, wewnętrzna;
 komunikacja uczuć

2.1.5. Słowa: *Smyczok wsio poniał, on zatich 'Smyczek zrozumiał wszystko, zatich'* świadczą, że bezpośrednia komunikacja została nawiązana, dokonała się więc również identyfikacja, przy czym w dwóch różnych aspektach: rozpoznanie, zidentyfikowanie oraz zespolenie, scalenie. Więż zewnętrzna, komunikacja innego typu, nie jest już potrzebna (← smyczek zatichł), a raz ustalona więż wewnętrzna nie wymaga żadnego zewnętrznego podtrzymywania (← echo ciągle trwało).

2.1.6. Z zestawienia w. 11—12 i 15—16 wynika inny jeszcze istotny fakt. Skrzypce są rozdwojone nie tylko pod względem sposobu komunikacji:

komunikacja zewnętrzna zachowanie się (← łastiliś) brzmienie (← zwienieli) mówienie (← otwierała)	} ↔ {	wewnętrzna komunikacja uczuć (← triepietali, bolno)
--	-------	--

— lecz również pod względem „konstytucji”:

↓ struny zewnętrzne, powierzchowne ↓ — — — — — komunikacje zmysłowe (dotyk, zachowanie, mówienie, brzmienie, widzenie) niemożność identyfikacji i jedności	} ↔ {	↓ serce wewnętrzne, istotne ↓ — — — — — komunikacja uczuć bezpośrednia możliwość identyfikacji i zespolenia
---	-------	---

2.1.7. Wersy 19—20 realizują z kolei taki oto system opozycji:

↓ skrzypce i smyczek ból (← <i>mu-koju</i>) wzniosłe (← <i>muk-oju</i>) prawda, istota (← było)	↔ ↔ ↔ ↔	↓ ludzie przyjemność (← <i>mu-zykoj</i>) pospolite (← <i>muzyk-oj</i>) ⁹ złudzenie, wrażenie (← <i>kazałoś</i>)
--	------------------	--

— który można uznać za syntezę całości poprzedzającego tekstu.

2.1.8. Opozycję „*skrzypce — człowiek*” kontynuują wersy 21—22. Człowiek pozostał w świecie pozorów (nie zgasił świec i grał dalej). Z kolei w. 23—24 wprowadzają nową opozycję — nawiązują do początku tekstu i w ten sposób całość tekstu zamykają:

słońce ↔ księżyc (← wysi mutno-łunny)

⁹ Wynika to z opozycji rosyjskich końcówek narzędnikowych: *-oju* — poetycka; *-oj* — neutralna, potoczna.

Słońce jest tu w opozycji do światła księżycowego i światła świec, a tym samym do świata pozorów, złudzeń. Słońce jest również tym, co uwolniło skrzypce i smyczek od nieświadomie dręczącego ich człowieka i ujawniło faktyczny stan rzeczy. Jest więc rozumiane jako najwyższy wymiar prawdy i istoty świata.

2.1.9. Założenia, które umożliwiają daną systematykę przekazu Annien-skiego, można sformułować w sposób następujący:

Są dwie możliwości kontaktu „podmiot — świat (rzecz)”: pośredni — słowny i zmysłowy oraz bezpośredni — nie-słowny i pozazmysłowy.

Świat (obraz świata) odbierany za pośrednictwem kontaktu zmysłowego nie jest światem prawdziwym (jest obrazem świata niezgodnym z samym światem); to świat pozorów.

Światem prawdziwym (istotą rzeczy) jest świat poznawany pozazmysłowo poprzez kontakt bezpośredni.

Istota świata (rzeczy) jest inna, niż można byłoby sądzić na podstawie zewnętrznego wrażenia: zewnętrzne cechy świata nie są adekwatne do jego treści, istoty.

Świat jest dwoisty — składają się nań oznaki zewnętrzne i istota rzeczy.

Wartością świata jest to, co jest jego istotą; oznaki zewnętrzne nie są żadną wartością.

2.2. Teraz, kiedy już uzyskaliśmy niektóre wyznaczniki jednego języka poetyckiego (języka tekstu Balmonta), rekonstrukcja wyznaczników języka tekstu Annien-skiego wydaje się zadaniem znacznie prostszym. Jasne jest jednakże, że o wszelkich innych językach można mówić tylko w zakresie ich stosunku do kategorii występujących w języku obranym za punkt odniesienia. To znaczy, że w wypadku języka tego tekstu interesować nas będzie przede wszystkim zawarte w nim rozumienie relacji „język — świat”, rozumienie świata (lub przedmiotu) oraz stosunek do języka naturalnego i określenie niektórych najważniejszych cech, jakimi powinny się odznaczać komunikaty nadane w tym języku.

2.2.1. Zarówno komunikacja słowna jak też wszelka inna komunikacja zmysłowa są tu odrzucane jako nieadekwatne wobec świata. Są to systemy komunikacji, które nie nadają się do mówienia o świecie. Znaczy to jednocześnie, iż także świat będący obiektem tych typów komunikacji nie jest światem właściwym.

Komunikacja ze światem właściwym możliwa jest tylko na poziomie pozazmysłowym. Ten typ komunikacji nie ma żadnego planu wyrażenia, nie jest w żaden sposób oddzielony od świata (jego istoty), co znaczy, że treścią świata i „komunikatem o tym świecie” jest sam świat.

2.2.2. Świat również nie posiada żadnego planu wyrażenia — jest obszarem pozazmysłowym i pozasłownym. To, co jest planem wyrażenia i jest obiektem słowa i zmysłów, światem nie jest.

Wynika stąd, że język tekstu Annienskigo tak jak i język tekstu Balmonta nie dopuszcza pojawienia się przedmiotu, rzeczy, ale na trochę innej zasadzie. Istnienie rzeczy (świata zmysłowego) jest tu całkowicie możliwe, lecz na zasadzie nie rozpoznanego, nie odczytanego lub fałszywie odczytanego znaku jako opozycji do właściwie odczytanego znaku, czyli bezpośredniego pozazmysłowego poznania istoty zjawiska.

2.2.3. Komunikaty w tak rozumianym języku musiałyby się charakteryzować w sposób następujący:

A. Jak i w przypadku języka tekstu Balmonta — najbardziej adekwatną formą komunikatu byłoby bezpośrednie obcowanie ze światem, nadawanie samego świata, a więc kontemplacja, stopienie się z przedmiotem wypowiedzi, zaś w planie wyrażenia — milczenie lub komunikacja pozarozumowa (zob. 1.3.3.F).

B. Sięgając natomiast po środki komunikacji słownej, już gotowej, ukształtowanej, powinno się wprowadzić szereg dodatkowych operacji. Np.:

a. Wielojęzyczność (zob. 0.4.3) — wprowadzenie do tekstu dwóch (lub kilku) typów komunikacji w celu zdyskwalifikowania komunikacji słownej i zmysłowej i zasygnalizowania możliwości innego rodzaju komunikacji — bezpośredniej, pozazmysłowej. Możliwe to jest m. in. poprzez wprowadzenie takiego podmiotu lirycznego, który zna te wszystkie typy komunikacji i wie o fałszywości jednych i prawdziwości innych. Tak właśnie realizuje się analizowany tekst Annienskigo:

struny łąstiliś,	<i>no, łąstiaś, triepietali;</i>
skripka otwierała da,	<i>no sierzdu skripki było bolno;</i>
było mukoju, czto	<i>muzykoj kazaloś</i>

b. Rozwarstwienie przedmiotu na plan wyrażenia i plan treści, jak mp. *struny* ↔ *serce* (skrzypiec), gdzie istotą, samym przedmiotem jest tyllko plan treści.

c. Niemożność rozpoznania, identyfikacji świata postrzeganego zmysłowo lub kwestionowanie jego wartości i prawdziwości (zob. w. 1—6).

d. Przejście na jednojęzyczność komunikatu pociąga za sobą konsekwencje podobne do tych, jakie omówiliśmy przy okazji tekstu Balmonta (zob. 1.3.3. A—E).

3.0. Aleksandr Błok:

ГОЛОСА СКРИПОК

Из длинных трав встает луна
 Щитом краснеющим героя,
 И буйной музыки волна
 Плеснула в море зарево.

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычок визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой?

Учись вниманью длинных трав,
Разлейся в море зорь бесцельных,
Протяжный голос свой послав
В отчизну скрипок запредельных.

3.1.1. Analizę tego tekstu zacznijmy od przyimków — one bowiem odgrywają tu bardzo istotną rolę z punktu widzenia celu niniejszych rozważań. Otóż jest rzeczą niezmiernie interesującą, że w całym tekście użyto tylko dwóch przyimków — *iz* oraz *w* (występujący 4 razy¹⁰), które tworzą opozycyjną parę kierunków:

iz 'ze środka, na zewnątrz'	↔	w 'do środka, wewnątrz'								
iz traw wstajot łuna	↔	<table> <tr> <td>{</td> <td>w morie zariewoje (plesnuła wołna)</td> </tr> <tr> <td></td> <td>w morie zor' (razlejsia smyczok)</td> </tr> <tr> <td></td> <td>w orkiestr wrywajaś (smyczok)</td> </tr> <tr> <td></td> <td>w otcziznu (posław gołos smyczok)</td> </tr> </table>	{	w morie zariewoje (plesnuła wołna)		w morie zor' (razlejsia smyczok)		w orkiestr wrywajaś (smyczok)		w otcziznu (posław gołos smyczok)
{	w morie zariewoje (plesnuła wołna)									
	w morie zor' (razlejsia smyczok)									
	w orkiestr wrywajaś (smyczok)									
	w otcziznu (posław gołos smyczok)									

i w sposób szczególny sytuują księżyc wobec całej reszty elementów zbudowanego w tekście świata (zob. 3.1.4).

Oznaczając kierunek, przyimek *w* nie oznacza jednak relacji przestrzennych, lecz relacje „części” i „całości”:

część	→	całość
(plesnuła muzyki) wołna	w →	morie (zariewoje)
smyczok (wrywajaś) piesniej	w →	(mirowej) orkiestr
(smyczok) razlejsia	w →	morie (zor')
smyczok (posław) gołos (l. poj.)	w →	otcziznu skripok (l. mn.)

Ponieważ elementy oznaczające „całość” są tu dobrane tak, że nie można rozłożyć ich na części składowe nie niszcząc całości, to przyimek *w* nabiera w ich kontekście znaczenia 'wejść w całość', 'stać się nieodłączną częścią czegoś większego od siebie', nie zaś 'należać do czegoś większego od siebie zachowując własną odrębność’.

3.1.2. Ale adresat zwrotki 2 — *smyczek*, reprezentuje właśnie to ostatnie rozumienie całości (*orkiestry*): *wdziera się do orkiestry świata jako odrębna pieśń*. Jednakże z punktu widzenia pozytywnego programu tekstu jest to rozumowanie niewłaściwe — świadczą o tym zarówno pytanie *Po cóż?* czasownik *wtargnąć*, określenia *złosisz się*, *wraskliwy*, *pośpieszny*, jak i nakaz postępowania właściwego w kolejnej zwrotce. W ten sposób relacja „część → całość” staje się zarazem relacją wartościującą:

¹⁰ Przyimka czasowego w konstrukcji „W jasnyj czas torzestw” nie rozpatruję tutaj. Wprowadza on bardzo ważną dla Błoka opozycję „czas ↔ przestrzeń”, której w niniejszej analizie nie uwzględniam.

<u>realne zachowanie się smyczka</u> ↓	↔	<u>zalecane zachowanie się smyczka</u> ↓
zliszsia 'złóścisz się' // niespokojny, nastawiony przeciw	↔	{ razlejsia 'rozplyń się' // spokojny, zespolony (← w morie zor')
wrywając 'wdzierając się' // nastawiony przeciw, zakłócający	↔	{ posław gołos 'posyłając głos' // zgodny, zespolony
wizgliwyj 'wrzaskliwy' // słyszalny	↔	{ zapriedielnyj 'z zaświatów' // niesłyszalny
wizgliwyj 'wrzaskliwy' // rażący, „nie-muzyczny”	↔	{ protiażnyj 'przeciągły' // harmonijny, „muzyczny”
toropliwoj 'śpieszną' // mający cel, kres; chaotyczny	↔	{ protiażnyj 'przeciągły' // długotrwały; nie mający celu, kresu; harmonijny
oddzielnej pieśni 'oddzielną pieśnią' // odrębna zamknięta w sobie całość; sam, oddzielony	↔	{ gołos 'głos' // element, integralna część większej całości; nie sam, zespolony
smyczok 'smyczek' // odrębny pojedynczy element	↔	{ skripki 'skrzypce' (l. mn.) // jednocząca wiele elementów całość (← ojczyzna skrzypiec)
smyczok moj 'smyczek mój' // ↑ realny, „po tej stronie”	↔	{ skripki zapriedielnyje 'skrzypce zaświatów' // „po tamtej stronie”, idealny ↑

oraz:

<u>muzyka realna (smyczek)</u> ↓	↔	<u>muzyka świata</u> ↓
smyczok	↔	orkiestr
zliszsia, wizgliwyj	↔	jasnyj czas torżestw { = uroczystości = triumfu
piesniej toropliwoj	↔	bujnoy muzyki wołna
oddzielnej pieśni	↔	mirowoj orkiestr
moj smyczok (ziemski)	↔	skripki zapriedielnyje
smyczok (niewłaściwe postępowanie)	↔	trawy (właściwe, wzorcowe postępowanie ← <i>uczis wniamańju traw</i>)

3.1.3. Jak widać, wartością i muzyką jest tu wszystko to, co się znajduje „po tamtej stronie”, natomiast to, co pozostaje „po tej stronie”, jest nie-wartością i nie-muzyką. W tym świetle bardziej zrozumiały staje się wybór elementów dla tych dwu światów: „po tamtej stronie” muzyką stają się nawet elementy „pejzażowe”, czyli cały świat; z kolei „po tej stronie” nawet elementy „muzyczne” (smyczek i jego pieśń) muzyką nie są.

Lecz o wartości elementów świata stanowi ich przynależność do całości. Coś, co do tej całości nie wchodzi, nie ma też wartości. Jednakże, aby się stać integralną częścią całości, trzeba spełnić następujące warunki: utracić swoją odrębność, utracić plan wyrażenia (← *rozplynąć się w morzu zórz*),

przekroczyć „granicę tego świata” (← *posyłając swój głos w ojczyzną skrzypiec „nietutejszych”*), z kolei spełnienie tych warunków jest możliwe dopiero wówczas, jeśli się posiada szczególną umiejętność, tę mianowicie, którą się odznaczają w tym tekście *trawy*.

W wersach 9—10 *trawy* zostały przytoczone jako wzór postępowania dla *smyczka*. Wynika stąd, że to wszystko, co powinien zrobić smyczek, *trawy* już uczyniły, tzn.: rozplynęły się w morzu *zórz* i dołączyły swe głosy do orkiestry świata. Jedyny w tekście czasownik czasu przeszłego znajdujemy w w. 4: *plesnęła muzyki wolna*, co daje podstawy do tego, by sądzić, iż *trawy* stały się *falą muzyczną* z chwilą ukazania się księżycy. Zdolność przekształcenia się w muzykę i złączenia się z „zaświatem” zawdzięczają *trawy* swej umiejętności „wnikliwego, uważnego słuchania i słyszenia” lub „wyczuwania” „tamtego świata”¹¹. To, czego *słuchają* lub potrafią *słyszeć* *trawy*, oznaczone zostało w tekście przez *księżyc*. Forma czasownika *plesnęła* (oznaczająca jednorazowy energiczny akt) przy obecności w tekście słowa *wnimańje* ‘skupienie, uwaga, wnikanie’, charakteryzującego *trawy*, wskazuje niedwuznacznie, iż *bujnoy muzyki wolna* jest właśnie powitaniem księżycy przez *trawy*.

3.1.4. *Księżyc*, jak już mówiliśmy (3.1.1.), zajmuje w świecie tekstu pozycję szczególną — tylko on nie jest częścią czegoś, tylko jemu przypisany jest przyimek *iz* — odwrotność przyimka *w*. Cała reszta świata dąży do złączenia się z *morzem zórz*, czyli z księżycem — przyjmujemy, że zorze są tu motywowane wschodem księżycy. Dokładne określenie znaczenia księżycy jest w ramach tego tekstu niemożliwe — wymagana tu jest znajomość innych tekstów Błoka oraz jego komentarzy. Istnieją wszakże pewne oznaki, które pozwalają zrekonstruować przynajmniej ogólny kierunek interpretacji. Mianowicie:

Na podstawie określenia księżycy jako ‘*tarczy bohatera*’¹² (w. 1—2) można wnosić, że ukazanie się *księżycy-tarczy* zapowiada tu nadejście samego bohatera i że tym bohaterem powinien być ktoś w rodzaju Boga, Kosmosu, Czasu, Historii, Zwycięstwa, Odwetu¹³ itp. Tym bardziej to jest możliwe, iż nie przeczyłoby ogólnej koncepcji „część — całość” — księżyc byłby integralną częścią jakiejś nadchodzącej większej całości. Obecność

¹¹ *Wnimańje* prócz ‘uwaga’ może znaczyć jeszcze ‘słuchać wnikając w coś bardzo ważnego; wnikając kierować się czymś’.

¹² *Szcził* to ‘tarcza jako element zbroi rycerskiej’, zaś *tarcza* (*księżycy*) to po rosyjsku *disk*. Niemożliwa więc tu gra słów, jaką sugeruje polskie *tarcza* przy *księżyc*.

¹³ Jakkolwiek cały obraz sugeruje, że tym bohaterem powinna być właśnie Historia, jednakże nie jest to jednoznaczne w granicach tego tylko tekstu. Wyjście poza tekst (inne utwory i wypowiedzi nieartystyczne Błoka) rozstrzyga na korzyść Historii, ale ten aspekt tekstu nas tutaj nie interesuje.

wyrazów *bohater*¹⁴, *wstaje, czerwona tarcza*¹⁵ oraz odpowiedni podniosły styl tych wersów wskazuje, że księżyc rozumiany tu jest jako znak wielkiej przeszłości i jako zapowiedź nowych ważnych wydarzeń, czyli: jako znak Historii. Taką samą myśl można też odczytać w wyraźnie archaizującej tonacji całości obrazu — *wysokie trawy*¹⁶ i *tarcza bohatera* odsyłają do bohaterskich czasów historycznych i do eposu ludowego (byliny).

3.2. Założenia, które tworzą podstawę omówionego tekstu, można sformułować w sposób następujący:

Świat objawia się w dwóch postaciach: jako „ten świat” i jako „tamten świat”. Wartością jest „tamten świat”. Istnieje on w postaci muzyki kosmicznej (muzyki świata).

„Ten świat” nie stanowi żadnej wartości i nie jest muzyką. Stać się wartością (muzyką) może on tylko poprzez stracenie swego planu wyrażenia i swej odrębności, tj. poprzez zespolenie się z „tamtym światem” — nie połączony z „tamtym światem” nie ma on sensu i wartości.

3.3.1. A więc za świat uznaje się tu obszar znajdujący się poza granicami świata będącego obiektem komunikacji słownej. I treścią, i planem wyrażenia tego świata jest muzyka, lecz muzyka, która nie ma nic wspólnego z muzyką realną, będącą obiektem komunikacji słownej lub zmysłowej.

3.3.2. Problem komunikacji — a tym samym rozumienie relacji „język — świat” — występuje tu tylko potencjalnie: jako właściwość języka poetyckiego, w jakim tekst został nadany; nie wchodzi natomiast w zakres samego komunikatu. Jest więc znacznie mniej czytelny niż w tekstach poprzednich. Jednakże na podstawie przeprowadzonej analizy można powiedzieć, że jedyny możliwy sposób komunikacji, jaki przewiduje ten język poetycki i ta koncepcja świata, polega na zespoleniu się z „tamtym światem” („byciu jego częścią”). Językiem „tamtego świata” jest s a m ś w i a t (tj. muzyka). Jasne jest więc, że i tutaj (zob. 1.3.2) powinno się odrzucać wszelki typ komunikacji prócz komunikacji pozazmysłowej, polegającej na identyfikowaniu się z samym obiektem. Niemożność (lub brak umiejętności) takiej identyfikacji powinna powodować „pozostawanie po tej stronie”, tzn. w sferze uznawanej przez tę koncepcję za „nie-świat” lub „nie-wartość”.

3.3.3. Jak widać, tekst Błoka został nadany w języku poetyckim o podstawach zbliżonych do podstaw języków, w jakich zostały nadane teksty Balmonta i Annińskiego. Co więcej: ten tekst całkowicie się mieści w ra-

¹⁴ Określenie *bohater* wydaje się znaczyć ‘ten, który zwyciężył’.

¹⁵ *Krasniejszczij szczyt* można rozumieć i jako ‘widnieje czerwona tarcza’, i jako ‘tarcza staje się czerwona’.

¹⁶ W kontekście wyrazu *szczyt* ‘tarcza rycerska’ mogą się *dlinnyje trawy* kojarzyć z kopiami.

mach wyznaczanych przez języki tekstów poprzednich (zob. 1.3.3. A—F oraz 2.2.3).

Różni ten język od poprzednich to, że dopuszcza on realny świat do tekstu, ale na następującej zasadzie: „bycie rzeczą”, „bycie czymś odrębnym” lub „bycie obiektem komunikacji zmysłowych” jest tu kategorią wartościującą negatywnie, pozostawiającą „obiekt” „po tej stronie świata” — w „nie-świecie” (zob. 2.2.2). Mamy więc tu w istocie do czynienia z „dwujęzycznością” (lub „dwusystemowością”) komunikatu, która jest potrzebna z różnych względów, np.: by zdyskwalifikować „ten świat” (zob. 2.2.3.B.a) i wskazać na „tamten (prawdziwy) świat”; by „nauczyć” odbiorców tego właśnie języka poetyckiego; by uniknąć identyfikacji z innymi językami poetyckimi (zob. 1.3.3.E); itp. Ale jasne jest, że nie oznacza to, iż język tego tekstu nie dopuszcza komunikatów „jednojęzycznych”.

4.0. Władimir Majakowski:

СКРИПКА И НЕМНОЖКО НЕРВНО

Скрипка издергалась, упрасивая,
и вдруг разревелась
так по-детски,
что барабан не выдержал:
„Хорошо, хорошо, хорошо!”
А сам устал,
не дослушал скрипкиной речи,
шмыгнул на горящий Кузнецкий
и ушел.
Оркестр чужо смотрел, как
выплакивалась скрипка
без слов,
без такта,
и только где-то
глупая тарелка
вылезгивала:
„Что это?”
„Как это?”
А когда геликон —
меднорожий,
потный,
крикнул:
„Дура,
плакса,
вытри!” —
я встал,
шатаясь, полез через ноты,
сгибающиеся под ужасом попитры,
зачем-то крикнул:
„Боже!”

Бросился на деревянную шею.
 „Знаете что, скрипка?
 Мы ужасно похожи:
 я вот тоже
 ору —
 а доказать ничего не умею!”
 Музыканты смеются:
 „Влип как!
 Пришел к деревянной невесте!
 Голова!”
 А мне — наплевать!
 Я — хороший.
 „Знаете что, скрипка?
 давайте —
 будем жить вместе!
 А?”

4.1.1. Z punktu widzenia celów niniejszego artykułu najbardziej interesujące wydają się początkowe wersy (1—2) tego tekstu.

Po pierwsze. Pod względem składniowo-semantycznym mieszczą się one w typowym (dla ówczesnej zastanej przez Majakowskiego kultury) schemacie mówienia „o” skrzypcach:

I wariant stylistyczny	Inwariant semantyczny	II wariant stylistyczny (Majakowski)
skripka	→ skrzypce	← skripka
izniemogała (lub: nadrywałaś)	→ były w stanie wyczerpania	← izdiorgałaś
umolaja	→ prosząc	← upraszywaja
razrydałaś	→ rozplakały się	← razriewiełaś

Po drugie. Podtrzymując w pamięci odbiorcy wariant I, są jednocześnie jego przekładem na sprzeczny z tym wariantem styl potoczny. Stanowią zatem taki przypadek, kiedy jako komunikat nadany został sam „styl”. Analizę tego „stylu” można więc tu podjąć pomijając niejako analizę nadanego w nim tekstu-komunikatu.

4.1.2. By wniknąć w sens „stylistycznego przekładu” Majakowskiego, konieczna jest uprzednia analiza „oryginału” — wariantu I.

Otóż w kontekście czasowników *lkać*, *blagać*, *być wyczerpanym* tracą *skrzypce* znaczenie ‘instrumentu muzycznego’ i zyskują znaczenie ‘muzyki’. Lecz i w tym wypadku żaden z użytych czasowników nie mówi o muzyce jako o realnym ciągu brzmieniowym — wszystkie one dotyczą doznań emocjonalnych. Sprawia to, że nie ma tu również muzyki, jest natomiast jej interpretacja w kategoriach emocjonalnych. A zatem ten

sposób mówienia „o” skrzypcach realizuje się w ramach następujących założeń:

a) Treścią przedmiotu wypowiedzi nie jest on sam, lecz przypisywane mu znaczenia, jego interpretacja;

b) Przedmiot wypowiedzi pozostaje poza jej granicami — do wypowiedzi trafia tylko jako odwzorowanie. I to właśnie odwzorowanie uznaje się za sam przedmiot. Świat zewnętrzny traktuje się więc tak, jak gdyby był on znakiem, zaś mówienie o nim — to interpretacja jego znaczenia;

c) Dla tego typu wypowiedzi ważne jest nie to, o czym się mówi, lecz to, jak się mówi, tzn. sam język.

4.1.3. Zabieg przekładu stylistycznego, jaki zastosował Majakowski, nie jest na gruncie literackim czymś nieznanym: jest to chwyt typowy np. dla parodii lub satyry, a jego główny cel polega na dyskredytowaniu tych czy innych wartości. Jednakże rozumienie tekstu jako parodii lub tylko jako „policzka powszechnemu gustowi” Majakowski unieвозмоżliwił zarówno przez odpowiednio rozbudowany kontekst jak i przez podporządkowanie „przekładu stylistycznego” zupełnie innym celom.

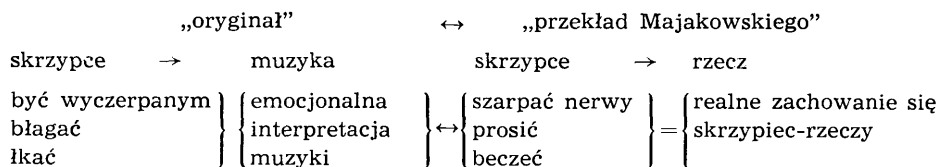
Po pierwsze. Przysłówka *po-dietski* użył tu nie w sensie negatywnym (np. 'naiwnie', 'nieudolnie'), lecz w sensie pozytywnym (np. 'gorzko', 'szczerze', 'rozbrajająco'). Z kolei fakt, że przysłówek ten charakteryzuje czynność *razriewiełaś*, która jest rezultatem czynności poprzednich: *iz-diorgalaś*, *upraszywaja*, sprawia, że wszystkie poprzednie czasowniki również odbiera się pozytywnie i na serio.

Po drugie. Obecność słów *tak po-dietski* wyklucza rozumienie konstrukcji *skripka razriewiełaś* jako '*skrzypce grały*' i wymaga dosłownego rozumienia czasownika *razriewiełaś*. Pociąga to za sobą również dosłowne rozumienie rzeczownika *skrzypce* (tj. w sensie przedmiotu fizycznego) oraz pozostałych czasowników. Co więcej: zupełnie tak samo przedstawione zostały wszystkie inne instrumenty muzyczne — nie jako poszczególne partie muzyczne, lecz właśnie jako realne przedmioty.

A zatem to wszystko, co powiedziano tu o skrzypcach, należy rozumieć dosłownie:

skrzypce rzeczywiście płaczą;
skrzypce rzeczywiście proszą o coś;
skrzypce rzeczywiście są wyczerpane nerwowo;
te skrzypce są rzeczywistymi skrzypcami, tzn. rzeczą,
którą się nazywa: skrzypce.

4.1.4. Jak widać, „przekład” Majakowskiego tylko pozornie jest przekładem stylistycznym, w istocie bowiem jest to przekład na całkiem inny język poetycki. Porównajmy:



4.2. Podstawy zaproponowanego przez Majakowskiego języka poetyckiego można by sformułować tak:

Świat istnieje materialnie — posiada plan wyrażenia. Jest to świat, który jest obiektem komunikacji słownej i zmysłowej.

Treścią świata jest on sam. Świat oznacza sam siebie i nie jest znakiem czegośkolwiek innego.

I przedmiotem, i treścią wypowiedzi językowej powinien być właśnie sam świat.

4.3. Mamy więc tu wyraźne dążenie do przywrócenia rzeczom możliwości „bycia rzeczą” oraz do zniesienia antynomii „wypowiedź — przedmiot wypowiedzi”, „świat językowy — świat zewnętrzny”, czyli dążenie do tożsamości mówienia o świecie i świata, o którym się mówi. Innymi słowy, językiem, w jakim chce mówić Majakowski, może być tylko sama rzeczywistość, sam świat zewnętrzny.

W tym świetle pytanie o język Majakowskiego jest zarazem pytaniem o jego świat lub o to, w jaki sposób świat zewnętrzny jest u Majakowskiego tożsamy z językiem.

4.3.1. Odpowiedź, jakiej „udziela” na to pytanie rozpatrywany tekst, wydaje się następująca:

Słowo jest nazwą obiektu zewnętrznego. Treścią słowa jest sam ten obiekt.

Przykładowo:

skrzypce	→	to, co odpowiada tej nazwie w rzeczywistości, rzecz nazywana skrzypcami;
	↓	
płaczą	→	to, co odpowiada temu słowu w rzeczywistości, realne zachowanie się nazywane płaczem
	↓	

4.3.2. Jednakże spełnienie tego postulatu w konkretnym tekście nie jest tak proste, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Przyczyna leży przede wszystkim w automatyzmie zastanej komunikacji słownej oraz w zastanych językach poetyckich. Pierwsza koncentruje uwagę na treści przekazów, a nie na ich języku. Drugie natomiast mogą spowodować niewłaściwe utożsamienie języka nadawanego z językami znanymi — z powodu możliwej homonimii ich planów wyrażenia. Np.:

skrzypce płaczą ⇒ skrzypce łkają

Oznacza to, że wobec nacisku istniejących języków komunikacji słownej Majakowski musi wprowadzać do swych tekstów dodatkowy sys-

tem, który by gwarantował jego językowi wymaganą jednoznaczność i rozpoznawalność oraz mógł „nauczyć” odbiorców tego nowego języka. Taką mianowicie funkcję pełnią w omawianym tekście m. in. następujące zabiegi:

A. *Skrzypce płaczą jak dziecko* — tu słowa *jak dziecko* zapewniają jednoznaczne odczytanie wyrazu *plakać*, uniemożliwiają jego przenośne rozumienie.

B. *Rzuciłem się na drewnianą szyję (skrzypiec)* — tu wskazanie materialności skrzypiec wyklucza odczytanie wyrazu *skrzypce* w sensie ‘muzyki, partii skrzypcowej’.

C. *Skrzypce rozbeczały się* — tu przekład znanego schematu na styl potoczny (a często wręcz wulgarny) gwarantuje niemetaforyczne, „materialne” odczytanie użytych słów i odsyła czytelnika do odpowiedników tych słów w świecie rzeczywistym.

D. Analogiczną funkcję do funkcji przekładu stylistycznego pełni również hiperbolizacja i personifikacja (zob. 4.3.4) przedmiotu wypowiedzi (na ogół towarzyszy jej styl potoczny): *bęben nie wytrzymał i rzucił się na płonący Kuźniecki; powyginane z przerażenia pulpity*; itp.

4.3.3. Co więcej, teoretycznie postulat o tożsamości języka i świata zewnętrznego może posiadać dwa równorzędne warianty:

Nie ma języka i świata. Jest tylko świat.

Nie ma języka i świata. Jest tylko język.

Spełnienie wariantu pierwszego w ogóle uniemożliwia mówienie o świecie poza jednym tylko sposobem *b e z p o ś r e d n i e g o w s k a z y w a n i a*. To znaczy, że próba zbudowania jakiegokolwiek języka realizującego to założenie powinna uwzględnić fakt, że w tym wypadku język jest zależny od świata, struktura języka zależy od struktury świata. Jasne jest więc, dlaczego posługując się środkami języka już gotowego, Majakowski narzuca im nowe, z punktu widzenia norm — niepoprawne, związki składniowo-semantyczne (zob. 4.1.2).

Spełnienie wariantu drugiego możliwe byłoby tylko w określonych warunkach. Np. gdyby Majakowski nie zastał żadnego języka lub był w stanie odrzucić wszelkie istniejące języki i wprowadzić tylko swój język. Ale wówczas język ten musiałby odznaczać się bardzo sztywną i jednoznaczną strukturą semantyczno-syntaktyczną, gdyż w tym wypadku struktura świata byłaby zależna od struktury językowej: wariant ten nie wyklucza bowiem takiej oto konsekwencji:

Wszystko, cokolwiek można powiedzieć, jest światem.

Oznacza to, że istnienie języka już gotowego kryje w sobie niebezpieczeństwo uznania za świat rzeczywisty tego właśnie języka. Toteż prze-

zwycięzenie zastanych języków należy do pierwszoplanowych zadań poetyki Majakowskiego¹⁷. Ale z drugiej strony dlatego właśnie Majakowski może kształtować swój świat w sposób dowolny. Natomiast czynnikiem zabezpieczającym przed amorficznością świata i konwencjonalnością języka jest postulat tożsamości języka i świata (zob. 4.3.1 — 4.3.2). Znajduje to swoje odbicie m. in. w fakcie, że sięgając po utarte zwroty językowe Majakowski zawsze rozumie je dosłownie.

4.3.4. Inny istotny element koncepcji Majakowskiego jest ten, że postulat tożsamości „język — świat” (posiadający plan wyrażenia) znosi tradycyjną antynomię „człowiek — świat”, „mówiący o świecie — świat”. Wynika stąd, że w języku Majakowskiego nie można mówić o świecie, można tylko wypowiedać świat. Stąd też wynika możliwość bezpośredniego obcowania z przedmiotami i traktowanie rzeczy jako równorzędnych partnerów. Stąd też fakt, że podmiot liryczny (mówiący) znajduje się nie na zewnątrz wznoszonego świata, lecz wewnątrz, jako jego element składowy. Niewykluczone, że na tym polega jeden z podstawowych mechanizmów częstego u Majakowskiego powoływania lub przekształcania świata.

5.0. Zestawmy teraz uzyskane wyniki (zob. tabelę na s. 143).

Jak widać, mamy tu tylko dwie propozycje języka poetyckiego — język tekstów Balmonta, Annińskiego i Błoka (dalej: język I) oraz język tekstu Majakowskiego (dalej: język II). Jednakże nie są to propozycje krańcowo przeciwstawne — mimo oczywistych różnic wykazują one szeregi nie mniej oczywistych podobieństw. Mianowicie:

5.1.1. Pod względem rozumienia świata są to dwa różne typy języka poetyckiego — język II przyjmuje właśnie ten świat, który odrzuca język I.

5.1.2. Pod względem stosunku do komunikacji słownej łączy je negacja, ale z kolei różni stosunek do świata będącego obiektem słowa: język I odrzuca nie tylko komunikację słowną, lecz również jej świat, natomiast język II ten świat przyjmuje, ale odrzuca wszelkie struktury, jakie nakładają nań inne języki¹⁸.

5.1.3. Pod względem postulowanego typu komunikacji oba te języki są podobne, jeśli idzie o postulat tożsamości języka i jego świata, natomiast są zdecydowanie różne, jeśli idzie o rodzaj komunikacji: dla języka I najlepszym rodzajem komunikacji jest identyfikacja ze światem i ko-

¹⁷ W istocie cała przedrewolucyjna twórczość Majakowskiego jest przekładem stylistycznym z zastanego obrazowania poetyckiego i z metaforyki neutralnego stylu literackiego. Natomiast nacechowane zwroty „ulicy” są przyjmowane dosłownie.

¹⁸ Świat realny zostaje pozbawiony tych wszystkich związków, jakie nakładał nań zastany język, staje się niesyntagmatycznym zbiorem przedmiotów, który język Majakowskiego porządkuje na nowo.

TEKSTY ich język	Balmona	Annińskiego	Błoka	Majakowskiego
Rozumienie świata	światem jest świat znajdujący się poza komunikacją słowną i zmysłową; świat istnieje idealnie: nie posiada planu wyrażenia			światem jest świat będący obiektem zmysłów i komunikacji słownej; świat istnieje materialnie — posiada plan wyrażenia
Stosunek do komunikacji słownej i jej obiektu	odrzuca się wraz z jej obiektem			odrzuca się; przyjmuje się tylko jej obiekt
Postulowany typ komunikacji	komunikacja bezpośrednia polegająca na identyfikacji ze światem; językiem świata jest on sam; język bez planu wyrażenia i obiektu			komunikacja bezpośrednia polegająca na tożsamości języka i obiektu; językiem jest sam świat
Realizacja w tekście	likwiduje się związek „słowo — obiekt”; wprowadza się nowy obiekt nie poddający się werbalizacji; w tekście pozostaje tylko szereg odwzorowań; tekst przybiera postać ciągu indeksów odsyłających poza język i poza jego świat	likwiduje się związek „słowo, zmysły — obiekt”; wprowadza się nowy obiekt nie poddający się werbalizacji; w tekście pozostaje ciąg indeksów odsyłających poza język, zmysły i poza ich świat	likwiduje się związek „słowo — obiekt” i dyskwalifikuje się wartość „świata — obiektu” komunikacji słownej; wprowadza się nowy obiekt nie poddający się werbalizacji; tekst przybiera postać indeksów	ustala się jednoznaczny związek „słowo — obiekt”; treścią języka staje się sam obiekt; w tekście zostaje tylko sam świat (obiekt)
	„świat — obiekt komunikacji słownej” wchodzi do tekstu tylko jako znak czegoś innego	„świat — obiekt komunikacji słownej i zmysłów” wchodzi do tekstu tylko jako nierozpoznany lub fałszywie odczytany znak	„świat — obiekt komunikacji słownej” wchodzi do tekstu tylko jako „nie-wartość” i „nie-świat”	„świat — obiekt komunikacji słownej i zmysłów” wchodzi do tekstu jako znak samego siebie, jako treść tekstu
Możliwe cechy tekstów	zob.: 1.3.3	zob.: 2.2.3	zob.: 3.3.3	zob.: 4.3.2 — 4.3.4

munikacja bez planu wyrażenia i bez obiektu; dla języka II najlepszym rodzajem komunikacji jest komunikacja, której planem wyrażenia są same obiekty, sama rzeczywistość.

5.2. Tak więc:

Języki I i II reprezentują ten sam typ języka pod względem negacji komunikacji słownej i pod względem postulatu tożsamości języka i świata¹⁹.

Języki I i II są dwoma różnymi językami pod względem stosunku do „świata — obiektu komunikacji słownej”, pod względem proponowanego rozumienia świata i pod względem postulowanego rodzaju komunikacji.

¹⁹ Wydaje się, że postulat jedności języka i świata oraz negacja języków zastanych jest w ogóle warunkiem „bycia językiem poetyckim” w świadomości artystycznej XX wieku. Natomiast „bycie określonym językiem poetyckim” gwarantuje spełnienie warunków, o których mowa w ostatnim akapicie 5.2.