

# Katarzyna Rosner

---

## Kategoria języków funkcjonalnych w badaniach nad literaturą

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/2, 167-203

---

1979

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXX, 1979, z. 2  
PL ISSN 0031-0514

KATARZYNA ROSNER

## KATEGORIA JĘZYKÓW FUNKCJONALNYCH W BADANIACH NAD LITERATURĄ

Teoretycy literatury i sztuki jak i współcześni semiotycy strukturalni na ogół zgodni są w kwestii, że orientację badawczą, którą nazwiemy tu funkcjonalną, zapoczątkowali formaliści rosyjscy. Drugą ważną fazę jej rozwoju stanowiły prace strukturalistów czeskich, wśród których szczególne miejsce przypada Mukařovskiemu. Współczesna radziecka szkoła strukturalna z Tartu i inni przedstawiciele tej orientacji świadomie nawiązują do tamtych badań. Aby więc wskazać, na czym polega ciągłość a zarazem postęp w funkcjonalnych badaniach nad sztuką, omówimy tu krótko podstawowe tezy programowe formalistów i strukturalistów czeskich oraz wkład wniesiony przez Mukařovskiego.

Drugim zadaniem, jakie tu podejmujemy, jest próba krytyki pojęcia „język funkcjonalny”. Krytyka ta koncentrować się będzie na najwybitniejszej współczesnej wersji stanowiska funkcjonalnego, tj. na poglądach Jurija Lotmana. Analiza ta obejmie prace literaturoznawcze Lotmana z lat 1964—1972, a więc tę fazę w jego badaniach, którą otwierają *Лекции по структуральной поэтике* (1964), a zamyka *Анализ поэтического текста* (1972). Ewolucja zainteresowań Lotmana w latach ostatnich, polegająca na stopniowym odchodzeniu od badań nad sztuką, zwłaszcza zaś literaturą, i koncentracji na zagadnieniach bardziej ogólnych z zakresu semiotyki kultury, nie będzie tu rozważana. Rozszerzenie zakresu zainteresowań Lotmana wiąże się bowiem także ze sformułowaniem nowego programu badawczego, wykraczającego już poza ogólne założenia orientacji funkcjonalnej.

Podjęta tu analiza koncepcji Lotmana ma charakter modelowy, tzn. interesować nas będą nie tyle jej cechy swoiste, ile te poglądy uczonego, które podziela znaczna część współczesnych przedstawicieli orientacji funkcjonalnej i które wyznaczają horyzont badawczy tej orientacji. Koncentrujemy się na dorobku jednego autora ze względu na przejrzystość wywodów. Chodzi natomiast o rekonstrukcję pewnego modelu stawiania i rozstrzygania problemów teoretycznoliterackich, o wskazanie na osiągnięcia związane ściśle z tym sposobem myślenia o sztuce, zwłaszcza

cza o literaturze, a także na jego ograniczenia i antynomie wewnętrzne. Rozważania te koncentrują się na koncepcji Lotmana, ponieważ wśród współczesnych analiz funkcjonalnych ma ona najbardziej rozwinięty i systematyczny charakter, ponieważ jest to obecnie naczelną, najsilniej oddziaływająca koncepcja tego nurtu, a także dlatego, że — naszym zdaniem — jest ona reprezentatywna w tym sensie, iż dobrze odzwierciedla zarówno silne jak i słabe strony tej orientacji metodologicznej.

### Formaliści rosyjscy jako twórcy koncepcji języków funkcjonalnych

Jak słusznie wskazuje sam Lotman (A 11—18)<sup>1</sup>, współczesna semiotyka strukturalna reprezentowana przez jego szkołę zawdzięcza formalistom (tzn. badaczom z kręgu Opojazu i Moskiewskiego Koła Lingwistycznego z lat 1916—1930) przekonanie, że przedmiot badań literaturoznawczych winny stanowić same utwory literackie i ich swoista organizacja, że, ogólnie biorąc, sztukę należy traktować jako względnie autonomiczny obiekt badań, nie zaś jako materiał do refleksji historycznych czy psychologicznych, a utwór literacki jako pewną całość, której elementów nie można interpretować w izolacji. Szkoła formalistów stanowiła jeden z ważnych nurtów przeciwstawiających się tradycji humanistyki XIX-wiecznej, jej swoistemu historyzmowi, psychologizmowi i socjologizmowi w stylu pozytywistycznym. Chcemy tu podkreślić, że choć te same lub podobne postulaty formułowano w tych latach lub nieco później także gdzie indziej, odwołując się do innych źródeł inspiracji, to przecież dzisiejsi radzieccy i polscy przedstawiciele orientacji funkcjonalnej odwołują się do argumentacji, a także operują pojęciami teoretycznymi wypracowanymi przez nurt formalno-strukturalny: mamy tutaj na myśli zwłaszcza pojęcie języka poetyckiego.

Przyjmijmy za znakomitą znawczynią poetyki formalistów, Marią Renatą Mayenową, że w rosyjskiej szkole formalnej „najdojrzalsze sformułowania istoty języka poetyckiego związane są z narodzinami językoznawstwa strukturalnego”<sup>2</sup>; inaczej mówiąc, przyjmujemy, że budując swą koncepcję „języka poetyckiego” formaliści pragnęli posługiwać się terminem „język” zgodnie ze znaczeniem, jaki zyskał on w *Kursie językoznawstwa ogólnego* de Saussure’a i w opozycji do terminu „mowa”.

<sup>1</sup> Tym skrótem odsyłamy do wyd.: Ю. Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Ленинград 1972 (liczba po skrócie wskazuje stronicę).

<sup>2</sup> М. Р. Мауенова, *Пропозыцје теоретычныя в zakresie форм поэтыцкых*. W zbiorze: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Warszawa 1970, s. 33.

Założenie to oszczędzi nam zabiegów interpretacyjnych i pozwoli na skrótowe sformułowanie głównych tez formalistów, które ukierunkowały późniejsze badania przedstawicieli orientacji funkcjonalnej.

1. Podstawowym pojęciem poetyki formalnej była kategoria języka poetyckiego. Na pierwszy plan wysunęli formalisci problem tekstu artystycznego (poetyckiego) i jego swoistość (poetyckość). Swoistość tę próbowali opisać przeciwstawiając utwory poetyckie wszelkim innym wypowiedziom językowym bądź, w innej wersji, odwołując się do rozbudowanego systemu funkcji językowych, z których jedną była funkcja poetycka. W obu przypadkach przez poetyckość czy funkcję poetycką rozumiano własność wypowiedzi językowej polegającą na ekspozowaniu i kierowaniu uwagi odbiorcy na jej konstrukcję, na „nastawieniu na sam komunikat, skupieniu się na komunikacie dla niego samego”<sup>3</sup>. Funkcja ta miała w tekstach poetyckich jedynie dominować nad innymi; z drugiej strony zaś mogła — jako funkcja uboczna — występować we wszelkich pozostałych odmianach wypowiedzi.

Zwróćmy od razu uwagę, że sama charakterystyka „poetyckości” jako funkcji autotelicznej przeciwstawianej innym funkcjom językowym, w szczególności funkcji referencyjnej (funkcji języka praktycznego), nie usprawiedliwiałaby jeszcze podstawowej tezy formalistów, zgodnie z którą poezja jest specyficznym językiem. Zgodnie ze strukturalnym (Saussurowskim) językoznawstwem tak rozumiane funkcje przysługują nie systemowi językowemu, lecz jedynie poszczególnym wypowiedziom. Jedyna funkcja społecznego systemu językowego była dla de Saussure’a funkcją normowania mowy, wszystkie zaś wyróżniane przez Jakobsona czy innych formalistów funkcje mogą być realizowane tylko przez jednostkowe akty mowy. Sama więc teza, że swoistość poezji polega na dominowaniu w niej funkcji autotelicznej, dozwalałaby jedynie na określenie poezji jako pewnego typu mowy, takiego mianowicie, w którym przeważa funkcja autoteliczna.

Aby uzasadnić tezę, że poezja jest swoistym rodzajem języka, trzeba było odnaleźć strukturalny (systemowy) ekwiwalent owej funkcji poetyckiej; inaczej mówiąc, wykazać, że poezja do norm języka etnicznego dołącza własne normy bądź też eliminuje czy przekształca niektóre z norm języka etnicznego i zastępuje je własnymi. Trzeba było także wykazać, że owe normy poetyckie nie mają charakteru jednorazowego, tzn. nie są ustanawiane dla poszczególnego utworu bądź nie są własnością utworów jednego autora. Język bowiem jest *ex definitione* zjawiskiem społecznym, nie zaś indywidualnym. Pojęcie języka poetyckiego, które odnosiłoby się jedynie do wypowiedzi jednego poety bądź do

---

<sup>3</sup> M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 99.

jakiejs jednej wypowiedzi, byłoby w ramach tej tradycji pojęciem wewnętrznie sprzecznym.

Nie będziemy na razie rozważać, w jakiej mierze rozmaite koncepcje formalistów spełniały wymienione tu warunki. Poprzestaniemy na wskazaniu, że przynajmniej wielu z nich zdawało sobie sprawę z trudności przejścia od pojęcia funkcji poetyckiej do pojęcia języka poetyckiego i poszukiwało systemowych ekwiwalentów owej funkcji. Mayenowa w rozdz. 2 swej *Poetyki teoretycznej* przedstawia dwie — jej zdaniem najbardziej reprezentatywne — próby rozwiązania tej kwestii przez formalistów. Pierwsza z nich głosi:

dominująca funkcja poetycka wyraża się w naddanej organizacji fonicznej komunikatu. Druga, późniejsza [formuła], twierdzi: funkcja poetycka wyraża się w takiej budowie komunikatu, w której następuje „projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”<sup>4</sup>.

Następnie Mayenowa wyjaśnia:

zacytowana formuła głosi, że funkcja poetycka wyraża się w strukturze językowej tekstu przez to, że zasada ekwiwalencji rządzi także budową szeregu, a nie tylko wyborem. Mówiąc mniej abstrakcyjnym językiem, formuła ta jest równoznaczna z podkreśleniem zasadniczej roli paralelizmu w strukturze planu ekspresji tekstu poetyckiego i zasadniczej jego metaforyczności w planie treści.

Tekst poetycki jest tekstem, wewnątrz którego powstaje nowa sieć językowych opozycji, powstaje zarys nowego języka, przekazującego bogatszy zespół zróżnicowanych znaczeń. Ta nowa sieć opozycji, nowa sieć ograniczeń i nowy zespół praw, pojawiające się w tekście poetyckim, mogą się rozciągać na całą grupę tekstów. Centralnym pojęciem pozostaje pojęcie systemu języka literackiego. Nowe ograniczenia i prawa, zasady wyboru i zakazy mogą być ujawnione i opisane w stosunku do tego właśnie systemu jako jego szczególna transformacja<sup>5</sup>.

2. Badacze formalizmu rosyjskiego — Mayenowa, Lotman (A 11—19) i inni — zgodnie, a wbrew dość rozpowszechnionemu stereotypowi, podkreślają, że formaliści sami i wcześniej zrezygnowali z czysto formalnej interpretacji owej „naddanej organizacji fonicznej komunikatu” na rzecz jej interpretacji semantycznej. Pojęcie chwytu zastąpili pojęciem cząstki znaczącej. Jak pisze Mayenowa, już w latach dwudziestych rozumiano, że „dźwięk języka jest o tyle tylko wartością językową, o ile służy różnicowaniu znaczeń”. W pracach dojrzałego formalizmu (Winokur, Jakobson) „organizacja foniczna jest najczęściej rozumiana jako równoznaczna ze swoistą organizacją semantyczną”<sup>6</sup>. Zadanie poetyki widzieli formaliści w wydobywaniu poszczególnych morfemów, tj. cząstek znaczących utworu, i zbadaniu ich funkcji.

3. Teoria języka poetyckiego formalistów miała być dyscypliną sy-

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 100—101.

<sup>6</sup> M a y e n o w a, *Propozycje teoretyczne* [...], s. 26, 24.

stematyczną, nie zaś historyczną. Jednakże nie kłóciła się z ich zainteresowaniami historycznymi. Zdaniem Mayenowej, „zasadniczym przedmiotem ich zainteresowań były prawa rozwoju form literackich”<sup>7</sup>. Nawet jeśli opinię tę uznać za idącą zbyt daleko, to trzeba przyznać, że teza, iż poetycka organizacja tekstu jest zarazem jego organizacją semantyczną — że ma charakter językowy — wprowadziła do teorii formalistów moment relatywizacji historycznej. O funkcji (znaczeniu) elementu struktury poetyckiej twierdzili bowiem formaliści:

Funkcja danego elementu jest wartością zmienną, zależną od tradycji literackiej, która stanowi jej tło. Ten sam element lub zabieg strukturalny spełnia diametralnie różną funkcję w warunkach zmienionej tradycji<sup>8</sup>.

Systemowość w badaniu elementów strukturalnych utworu czy też badanie utworu jako całości oznaczała więc w ujęciu np. Tynianowa traktowanie ich własności (funkcji) jako własności relacyjnych, zależnych od szerszego systemu, w którego ramach ów element lub utwór rozpatrujemy. A więc rola tego samego elementu strukturalnego w innym systemie (utworze literackim) może być zupełnie inna; podobnie „badając izolowany utwór nie możemy być pewni, czy to, co mówimy o jego konstrukcji, jest słuszne”.

Zaistnienie faktu jako faktu faktu literackiego zależy od jego własności dyferencyjnych (od jego relacji do porządku literackiego albo — pozaliterackiego), innymi słowy, od jego funkcji<sup>9</sup>.

Owe szersze od dzieła systemy porządku literackiego podlegają ewolucji historycznej — w konsekwencji to, co w jednej epoce było faktem literackim, może w innej stać się faktem życiowym, i odwrotnie, jak wskazywał Tynianow. Również wewnątrz struktury literackiej związek funkcji z jej nośnikiem — danym elementem formalnym — nie jest bynajmniej absolutny, lecz ma charakter ewolucyjny, historyczny, relacyjny zarówno w stosunku do całościowej struktury dzieła, jak i do szerszego systemu literackiego, w którym to dzieło rozpatrujemy. Dla Tynianowa, a także dla Jakobsona zasadniczą kategorią było jednak pojęcie funkcji (znaczenia), nie zaś jej nośnika formalnego. System porządku literackiego traktował Tynianow jako „przede wszystkim system funkcji porządku literackiego”<sup>10</sup>, a jego ewolucję jako ewolucję funkcji wyznaczoną przez ewolucję funkcji dominującej.

4. Innym aspektem oddziaływania lingwistyki strukturalnej na formalistów było przewyciężenie immanentyzmu na pewnych poziomach analizy struktury literackiej.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>8</sup> Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, s. 39.

<sup>9</sup> Ю. Н. Тынянов, *О литературной эволюции*. В: *Архаисты и новаторы*, München 1967, s. 35.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

Z jednej strony — relatywizacja badanych elementów strukturalnych do systemów odpowiedniego poziomu nie kończyła się na odniesieniu do porządków (systemów) artystyczno-literackich, choćby najogólniejszych. Jak wykazuje Mayenowa, w sferze samego opisu języka poetyckiego już u formalistów „pojawia się teza tak istotna dla czeskiej szkoły strukturalnej, o osiach odniesienia języka poetyckiego”<sup>11</sup>. Tak więc np. Jakobson odnosił język poetycki do tradycji poetyckiej, współczesnego języka praktycznego i otwierającej się przyszłości poetyckiej<sup>12</sup>. Wyraźne stanowisko w tej kwestii zajmuje także Tynianow:

badanie ewolucji literackiej możliwe jest tylko wówczas, kiedy traktuje się literaturę jako porządek, system zrelacjonowany do innych porządków i systemów. [...] Badanie winno iść od porządku literackiego do najbliższych mu, a nie do najdalszych, choćby i głównych. Nie eliminuje to pytania o znaczenie czynników społecznych. Jeżeli jednak zamiast badać ewolucję literatury zajmujemy się badaniem bezpośredniego „wpływu” czynników społecznych — badamy już nie ewolucję, lecz modyfikację utworów literackich, ich deformację<sup>13</sup>.

Postulat autonomicznego traktowania zjawisk literackich nie oznaczał więc dla formalistów lat dwudziestych, że zjawiska te należy badać w oderwaniu od zjawisk pozaartystycznych i w sposób immanentny. Autonomia zjawisk literackich oznaczała postulat traktowania ich jako elementów szerszych porządków literackich. Utwory literackie jedynie w sposób zapośredniczony przez te porządki mogą podlegać oddziaływaniu innych faktów reprezentujących pozaartystyczne dziedziny rzeczywistości kulturowej i społecznej, faktów, które z kolei także należy ujmować nie w oderwaniu, lecz jako elementy określonych szerszych układów.

Z drugiej strony — analizy formalistów, zwłaszcza Tynianowa, zawierają co najmniej zasadnicze przesłanki, które u dzisiejszych kontynuatorów doprowadziły do koncepcji dzieła sztuki jako struktury otwartej, tzn. takiej, że odniesienie jej do dwu różnych szerszych systemów, np. dwu kodów artystyczno-literackich, powoduje zmiany w samej strukturze dzieła i sprawia, że mamy do czynienia z dwoma różnymi komunikatami. Jedną z głoszonych dziś wersji tego stanowiska jest pogląd Lotmana, zgodnie z którym dzieło sztuki to pojęcie szersze niż tekst, ponieważ struktura dzieła obejmuje także elementy pozatekstowe. Koncepcję tę zanalizujemy później. W tym miejscu chcemy jedynie podkreślić, że już u Tynianowa w jego analizie ody czytamy, iż funkcja (a zatem i tożsamość strukturalna) przysługuje utworowi literackiemu jedynie w ramach systemu literackiego danej epoki:

Jest również rzeczą całkowicie jasną, że izolowane dzieło literackie nie istnieje w literaturze, że wchodzi ono do systemu literatury, jest z nią

<sup>11</sup> Mayenowa, *Propozycje teoretyczne* [...], s. 33.

<sup>12</sup> R. Jakobson, *Новейшая русская поэзия*. Tekst powstał w Moskwie w r. 1919. Opublikowany w Pradze w roku 1921.

<sup>13</sup> Тынъянов, *op. cit.*, s. 47.

związane poprzez gatunek i styl (różnicując się wewnątrz systemu), że istnieje funkcja utworu w systemie literackim danej epoki. Utwór wyrwany z kontekstu danego systemu literackiego i przeniesiony do innego nabiera nowego zabarwienia, nowych cech, wchodzi do innego gatunku, ztraca własny, innymi słowy — jego funkcja ulega przesunięciu.

Pociąga to za sobą przesunięcie funkcji także wewnątrz danego utworu [...] <sup>14</sup>.

Zmiana kontekstu literackiego pociąga więc za sobą zmiany w strukturze semantycznej utworu. Przytoczony tu fragment jest jednym z wielu, które można by zacytować, aby pokazać, że już u formalistów analiza funkcjonalna utworu literackiego odwoływała się do refleksji przekraczających ramy immanentnej analizy tekstu.

Jeżeli jednak problem ten mógł pojawić się w latach dwudziestych, to dlatego, że lingwistyczna teoria poezji już u formalistów była teorią zorientowaną na tekst gotowy, a nie na twórcę tekstu literackiego i jego intencje. Z taką orientacją w sposób logiczny wiązał się głoszony przez formalistów antypsychologizm ich podejścia, a zwłaszcza nieintencyjność rozumienia znaczenia literackiego determinowanego nie przez intencje twórcy, lecz przez strukturę tekstu i system literacki, na którego podstawie tę strukturę rekonstruujemy.

W naszej charakterystyce podstawowych tez formalistów odwoływaliśmy się wyłącznie do tekstów formalistów w ścisłym sensie, tzn. uczestników Koła Lingwistycznego i Opojazdu, a pomijaliśmy wkład ich sympatyków, kontynuatorów (jak S. Eisenstein, W. Propp) bądź krytyków, których z formalistami łączyły pewne pokrewieństwa metodologiczne (jak W. W. Winogradow i W. N. Wołoszynow). Nie wspominaliśmy także o tej części dorobku formalistów, która nie odnosiła się bezpośrednio do głównego nurtu ich badań, tj. teorii języka poetyckiego, lecz np. do teorii prozy (prace B. M. Ejchenbauma, W. B. Szklowskiego). Uwzględnianie tych analiz nie zmodyfikowałoby naszej charakterystyki tez formalistów, ważnych dla dalszego rozwoju orientacji funkcjonalnej, mogłoby jednak znacznie zwiększyć ich liczbę (np. o sprecyzowaną w odniesieniu do prozy koncepcję struktury jako hierarchii poziomów, o tak ważne dla późniejszych badań rozróżnienie fabuły i siuzetu i wiele innych).

### Kategoria języków funkcjonalnych w badaniach strukturalistów czeskich

Praska szkoła strukturalna zachowała wszystkie wymienione tu tezy programowe formalistów, które w swych badaniach rozwinęła i sprecyzowała.

Tak więc — *ad 1*: strukturaliści czescy przejęli zarówno pojęcie

---

<sup>14</sup> J. M. Tynianow, *Oda jako gatunek retoryczny*. W zbiorze: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 282 (tłum. Z. Saloni).



funkcji poetyckiej jak i jej charakterystykę jako funkcji autotelicznej<sup>15</sup>; analizowali ją, jak formaliści, w opozycji do innych funkcji językowych, zwłaszcza funkcji referencyjnej. Zachowali też koncepcję języka poetyckiego jako języka funkcjonalnego: głosili, iż każdy język funkcjonalny ma swój własny system konwencji, a zatem, co podkreślali w swych *Tezach*, byłoby błędem utożsamiać go z mową. Dążyli do „opracowania zasady synchronicznego opisu języka poetyckiego” i analizy indywidualnych aktów mowy poetyckiej w odniesieniu do ponadindywidualnych, społecznych zasad języka poetyckiego, z tym, że szukali ich nie tylko w naddanej organizacji fonicznej, lecz także w organizacji „wyrazów, zdań i większych jednostek kompozycyjnych”<sup>16</sup>.

Ad 2. Formalne środki poetyckie interesowały ich jedynie od strony swej funkcji poetyckiej (semantycznej) i nie stanowiły niezależnego od cwej funkcji przedmiotu analizy. Interesowała ich — podobnie jak formalistów po r. 1920 — tożsamość funkcji, a nie jej nośników formalnych.

Ad 3. Strukturaliści czescy zachowali wszystkie tezy formalistów dotyczące relatywizacji funkcji — zarówno poszczególnych elementów struktury formalnej, jak i całego utworu poetyckiego — do szerszych i zmiennych historycznie systemów, w ramach których funkcje te się realizują. Znalazło to wyraz w koncepcji dwu osi odniesienia struktury poetyckiej:

każdy znak tej wypowiedzi odbieramy na tle języka literackiego z jednej strony, z drugiej zaś na tle bezpośredniej tradycji poetyckiej<sup>17</sup>.

Badanie ewolucji języka poetyckiego było — jak u formalistów — jednym z punktów programu sformułowanego w *Tezach*.

W dążeniu do powiązania metody synchronicznej z badaniami diachronicznymi strukturaliści czescy poszli jednak dalej niż formaliści; koncepcja języków funkcjonalnych doprowadziła w *Tezach* do uznania, że zmiany dokonujące się w języku nie są heterogeniczne, przypadkowe i destrukcyjne względem systemu, ponieważ mają charakter celowy, są konsekwencją ewolucji funkcjonalnej tego systemu językowego (np. norm tradycji artystycznej):

opis synchroniczny nie może w sposób bezwzględny wykluczyć pojęcia ewolucji, bo nawet przy tylko synchronicznym badaniu materiału językowego istnieje świadomość stanu zdążającego do zaniku, stanu obecnego i stanu, który się kształtuje<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Zob. *Tezy Praskiego Koła*. (Praga 1929). W zbiorze: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Warszawa 1966 (tłum. W. Górny). Zob. też teksty poszczególnych przedstawicieli szkoły: B. Havránka *Zadania języka literackiego, jego kultura* (1932), R. Jakobsa *Co to jest poezja* (1933—1934) i J. Mukařovského *O języku poetyckim* (1940), stanowiący późną rekapitulację problematyki podjętej po raz pierwszy już w roku 1929.

<sup>16</sup> *Tezy Praskiego Koła*, s. 50.

<sup>17</sup> M. R. Mayenowa, *Analiza doktryny stylistycznej praskiego koła*. W zbiorze: *Praska szkoła strukturalna [...]*, s. 36.

<sup>18</sup> *Tezy Praskiego Koła*, s. 44—45.

Była to modyfikacja doniosła. Strukturaliści czescy jako pierwsi wśród literaturoznawców inspirowanych się językoznawstwem de Saussure'a zdali sobie sprawę, że zaadoptowana przez nich metoda badawcza nie tylko otwiera nowe perspektywy, lecz i wyznacza sferę zjawisk, które się jej poddają, pozostawiając inne poza swym kręgiem zainteresowań. Nie chcieli pogodzić się z takimi ograniczeniami, zwłaszcza zaś z tym, że analiza systemowa języka nie ogarniała i nie wyjaśniała zmian dokonujących się w języku; były one na jej gruncie zjawiskami pozasystemowymi, a więc naruszającymi porządek systemu i prowadzącymi — przy pewnym nasileniu — do jego dezintegracji. Językoznawstwo strukturalne zdolne było opisywać procesy ewolucyjne jedynie jako zmiany skokowe, przejście od jednego stanu systemu do innego.

Strukturaliści czescy pragnęli opisywać procesy historycznej ewolucji języków jako procesy ciągłe, a zmiany językowe jako zjawiska wewnątrzsystemowe. Było to oczywiście odstępstwo od wypracowanego przez językoznawstwo strukturalne rozumienia terminu „system” i strukturaliści zdawali sobie z tego sprawę. Odcinali się od znamienego dla de Saussure'a i jego genewskich kontynuatorów przeciwstawiania badań synchronicznych diachronicznym. Kwestionowali także tezę de Saussure'a, zgodnie z którą materialne (akustyczne) własności dźwięków nie należą do języka, a istotne są tylko relacyjne własności jego elementów.

Dzisiejsi zwolennicy metody strukturalnej w badaniach literackich często powołują się na te deklaracje interpretując je jako świadectwo, przewyżnienia przez strukturalizm jego własnych ograniczeń badawczych. Trzeba jednak zdać sobie sprawę, że niezależnie od tego, jak interesujące mogą się dziś wydawać poszczególne analizy strukturalistów, nie wypracowali oni nowej, dynamicznej koncepcji systemu językowego; nie uświadamiali też sobie trudności teoretycznych, jakie powoduje powrót do przedstrukturalnego charakteryzowania elementów systemu językowego przez własności nierelacyjne.

Deklarując powiązanie metody synchronicznej z badaniami diachronicznymi i interpretację zmian językowych jako zmian wewnątrzsystemowych, strukturaliści wychodzili z założenia, że koncepcja języków funkcjonalnych jest dobrze ugruntowana. Stanowiło to główną przesłankę ich argumentacji. Tymczasem, jak postaramy się pokazać w części krytycznej tej pracy, argumenty funkcjonalistów uzasadniające operowanie takimi terminami jak „język poetycki” nastroczają poważne wątpliwości.

Ad 4. Postulat „należy badać język poetycki jako taki”<sup>19</sup>, postulat traktowania sztuki jako autonomicznego przedmiotu badań — nie oznaczał tu, podobnie jak w dojrzałym formalizmie, immanentyzmu, tzn. ujmowania faktów literackich czy artystycznych bez odniesienia do

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 55.

innych niż artystyczne podsystemów kulturowych i zjawisk społecznych. Wspominaliśmy już o koncepcji dwu osi odniesienia języka poetyckiego, która znaczyła przecież, że „funkcje” elementów struktury np. poetyckiej miały być determinowane nie tylko przez ich relacje wzajemne.

Funkcje te w ujęciu strukturalistów aktualizowały się na tle norm określonego języka literackiego i określonej tradycji poetyckiej. Rozważania prażan szły więc w tym samym kierunku co wcześniejsze rozważania Tynianowa, kiedy pisali w *Tezach*:

Zjawisko artystyczne może zresztą przetrwać lub ożyć jako aktywny czynnik w innym środowisku, może stać się istotną częścią nowego systemu wartości, ale wtedy oczywiście zmienia się jego funkcja, a samo zjawisko ulega odpowiednim modyfikacjom<sup>20</sup>.

W ten sposób wyrażali strukturaliści przekonanie, które jest jednym z aspektów współczesnej nam tezy semiotyki strukturalnej głoszącej, że dzieło jako struktura znacząca jest strukturą otwartą. Analiza immanentna nie może więc odkryć znaczenia dzieła, ponieważ przysługuje mu ono jedynie w odniesieniu do określonego języka artystycznego i szerszych struktur kulturowych, których ów język jest podsystemem. Odniesione do innego języka poetyckiego dzieło staje się innym komunikatem — traci swą tożsamość jako struktura znacząca. Dalsze rozszerzenie zakresu zjawisk, do których relatywizowano literackie struktury znaczące, dokonane zostało przez Jana Mukařovskiego. Jego wkład w tę problematykę omówimy jednak osobno. Jest to bowiem jedna z kwestii, których ujęcie przez Mukařovskiego wykracza poza wspólną platformę badań strukturalistów czeskich, za jaką uważamy tu program sformułowany w *Tezach*.

### **Jan Mukařovský i jego wkład w ewolucję programu badań orientacji funkcjonalnej**

Jak już wspomnieliśmy, w ramach szkoły praskiej dokonany został dalszy doniosły krok na drodze do przewyciężenia immanentyzmu w analizie strukturalnej. Poszerzeniu uległ także sam program badawczy tej orientacji. Mamy tu na myśli twórczość Mukařovskiego, który, poczynając od r. 1934 (data powstania artykułu *L'Art comme fait sémiologique*<sup>21</sup>), opracował nowe określenie swoistości znakowej sztuki — już nie tylko sztuki słowa.

Wystąpienie Mukařovskiego otworzyło także nowy etap w struktu-

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>21</sup> Jest to referat kongresowy opublikowany w zbiorze: *Actes du huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 1934*. Praha 1936.

ralnej refleksji nad literaturą. Nie mamy tu zamiaru rozstrzygać, czy artykuł ten należy interpretować jako świadectwo ewolucji szkoły praskiej, czy też jako moment odejścia Mukařovskiego od jej założeń. Tak czy inaczej — nie ulega kwestii, że poglądy Mukařovskiego po r. 1934 przekraczały i w znacznej mierze uchylały program nakreślony siedem lat wcześniej w *Tezach*. W rozważaniach Mukarowskiego zachowane zostało pojęcie funkcji estetycznej stanowiącej uogólniony — bo odnoszący się do wszelkiej sztuki — odpowiednik funkcji poetyckiej. Brakowało jej jednak strukturalnego ekwiwalentu, który odpowiadałby roli, jaką u formalistów i w *Tezach* strukturalistów czeskich pełniło pojęcie języka poetyckiego i innych języków funkcjonalnych.

Wśród wielu różnic dzielących Mukařovskiego od formalistów i poglądów wyrażonych w *Tezach* ta jest dla nas najdonioślejsza. Decyduje ona bowiem o tym, że późniejsza twórczość Mukařovskiego nie mieści się w orientacji, którą nazwaliśmy funkcjonalną. W przeciwieństwie do przedstawicieli tej orientacji, którzy pojęcie funkcji sztuki, np. funkcji poetyckiej, analizowali w odniesieniu do jej wytworów, tzn. dla swoistości danej funkcji poszukiwali ekwiwalentu strukturalnego wspólnego wszystkim utworom danego rodzaju, np. poetyckim, i nazywali go językiem poetyckim — Mukařovský przyjmuje czysto socjologiczne kryteria rozróżnienia, co jest, a co nie jest dziełem sztuki. W artykule z r. 1936 czytamy:

nie istnieją przedmioty i procesy, które ze względu na swą istotę lub organizację byłyby niezależnie od czasu, miejsca i wartościujących je odbiorców nosicielami funkcji estetycznej [...].

Aktywna zdolność pełnienia funkcji estetycznej nie jest [...] realną właściwością przedmiotu, choćby celowo kształtowanego z jej uwzględnieniem, a przejawia się tylko w stosownych okolicznościach, w określonym kontekście społecznym [...].

Stabilizacja funkcji estetycznej to sprawa kolektywu, sama ta funkcja zaś jest składową stosunku między ludzkim kolektywem a rzeczywistością<sup>22</sup>.

Tak więc dziełem sztuki nie jest dla Mukařovskiego tekst o swoistej strukturze pozwalającej traktować go jako tekst określonego „języka artystycznego”, lecz te wytwory człowieka, które dana zbiorowość w określonej fazie historycznej uznaje za dzieła sztuki. Jest to kryterium nie strukturalne, lecz socjologiczne.

Takie rozumienie pojęcia „dzieło sztuki” było obce orientacji funkcjonalnej. Niemniej Mukařovský wywarł doniosły wpływ na dalszy rozwój badań nad językami funkcjonalnymi; jego poglądy zaważyły na późniejszej reorientacji badań funkcjonalistów, zwłaszcza zaś przedsta-

<sup>22</sup> J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*. W: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970, s. 47 (podkreśl. K. R.), 48—49, 62 (tłum. J. Baluch).

wicieli szkoły z Tartu. Reorientacja ta polegała na przejściu od badania literatury jako zjawiska lingwistycznego do analizy sztuki (w tym także literatury) jako zjawiska semiotycznego.

Różnica między nastawieniem lingwistycznym a semiotycznym miała i ma do dziś istotne znaczenie w metodologii badań literackich. Wybór pierwszego nastawienia prowadzi do opisu literatury w opozycji do innych wypowiedzi języka; za fakt kluczowy uważa się to, że literatura jest zjawiskiem językowym. Wybór nastawienia semiotycznego, zwłaszcza w orientacji funkcjonalnej, prowadzi do opisu literatury w opozycji do innych artystycznych i kulturowych systemów modelujących. Faktem zasadniczym dla tej orientacji jest nie językowość literatury, lecz to, że stanowi ona rodzaj sztuki, a w dalszej perspektywie wytwór kultury w szerokim rozumieniu tego słowa.

Zarówno działalność formalistów jak i program zarysowany w *Tezach* szkoły praskiej mieściły się całkowicie w orientacji lingwistycznej. Mukařovský od r. 1934 przyjmuje nastawienie semiotyczne; jedną z konsekwencji tej zmiany orientacji jest fakt, że mającą rodowód „lingwistyczny” koncepcję o dwóch osiach odniesienia języka poetyckiego zastąpił on relatywizacją struktury poetyckiej do szeregu czynników, wśród których brak pozostałych (innych niż poetycka) funkcji językowych rekompensuje występowanie innych (nielingwistycznych) sztuk danej kultury, a także odniesienie do literatury i pozostałych sztuk innych kultur.

W relatywizacji struktury znaczącej dzieła sztuki Mukařovský nie porzucił jednak na wskazaniu, jak strukturę tę współokreśla odniesienie do rozmaitych szerszych systemów artystycznych — literackich i nieliterackich. Doniosłość jego wkładu w analizę relacyjności znaku artystycznego polega przede wszystkim na zakwestionowaniu tezy, iż dominacja funkcji poetyckiej (czy artystycznej) wiąże się w sposób konieczny z osłabieniem funkcji komunikacyjnej (referencyjnej), że więc swoistość sztuki literackiej wiąże się z osłabieniem relacji między znakiem a rzeczywistością. Wniosek taki, jak pokazał Mukařovský, narzuca się jedynie dopóty, dopóki przyjmuje się nastawienie lingwistyczne, tzn. dopóki wszystkie funkcje wypowiedzi literackiej sprowadza się do funkcji jej niższych, lingwistycznych poziomów. Mukařovský nie kwestionował bowiem tezy, iż nie można mówić o prawdziwości (referencyjności) wielu zdań literackich, zwłaszcza tzw. zdań fikcyjnych. Jednakże — powiadał — z faktu, że zdania literackie nie pełnią funkcji referencyjnej (komunikatywnej), nie wynika wcale, iż utwór literacki nie pełni tej funkcji za pośrednictwem innych, nielingwistycznych poziomów swej struktury. Teorie nie uwzględniające — jak formalizm czy strukturalizm zaprezentowany w *Tezach* — takiej możliwości należy poddać rewizji. Poglądy, które negują „zobowiązujący kontakt dzieła z rzeczywistością”, „nie odpowiadają rzeczywistości istocie sztuki”<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 112.

W naszym z konieczności skrótowym omówieniu tej kwestii świadomie udobitniamy poglądy Mukařovskiego wyrażone w r. 1936 *implicite* bądź nie dość precyzyjnie i akcentujemy ich polemiczny charakter w stosunku do koncepcji formalistów i też szkoły praskiej. Nie prowadzi to, jak sądzimy, do zniekształcenia tych poglądów. Specyfikę znakową sztuk tematycznych (przedstawiających) — w tym także literatury — widział Mukařovský nie w osłabieniu funkcji referencyjnej, lecz w jej przesunięciu na warstwy przedmiotowe dzieła. Pogląd ten otrzymał później uzasadnienie teoretyczne w rozprawie z r. 1942 *Místo estetické funkce mezi ostatními*, charakteryzującej funkcję estetyczną jako samopotwierdzenie się człowieka wobec rzeczywistości. I właśnie przeświadczenie o doniosłości relacji między sztuką a rzeczywistością doprowadziło Mukařovskiego w r. 1943, w rozprawie *Záměrnost i nezáměrnost v umění*, do wzbogacenia charakterystyki funkcji estetycznej także o bezpośrednie (nieznakowe) związki między dziełem sztuki a rzeczywistością odbiorcy.

Już wszakże w r. 1936 Mukařovský analizował literaturę przedstawiającą jako zjawisko semiotyczne (tj. wskazywał na istnienie w niej nielingwistycznych poziomów znakowych). Jego analizę relatywizującą utwór literacki już nie tylko do porządków artystycznych, lecz także do samej rzeczywistości społecznej uzasadniało przeświadczenie o semiotycznym charakterze literackiej rzeczywistości przedstawionej. Sztuka przedstawiająca — pisał Mukařovský w r. 1936 — „nie wskazuje na rzeczywistość, którą bezpośrednio przedstawia”, ta bowiem jest fikcją. Lecz właśnie dzięki jej istnieniu —

dzieło artystyczne jako znak zyskuje pośredni (obrazowy) stosunek do rzeczywistości życiowo doniosłych dla odbiorcy, a za ich pośrednictwem określa się wobec całego uniwersum wartości przez niego wyznawanych<sup>24</sup>.

Była to więc relatywizacja struktury znaczącej utworu artystycznego do rzeczywistości społecznej, ale do rzeczywistości czytelnika. Inaczej mówiąc, dla Mukařovskiego dzieło literackie jako znak zyskuje ostateczne dookreślenie swych funkcji — w tym funkcji komunikatywnej (referencyjnej) — dopiero w konkretnym akcie czytelniczym, pojmowanym zresztą jako akt stabilizowany przez społeczne normy odbioru.

### **Prace literaturoznawcze Jurija Lotmana jako współczesna próba realizacji programu badań nad artystycznymi językami funkcjonalnymi**

Nasza decyzja terminologiczna, zgodnie z którą Mukařovský jako autor *Estetycznej funkcji, normy i wartości* oraz prac późniejszych wykracza poza horyzont orientacji funkcjonalnej, nie jest decyzją arbitralną. Przyjęliśmy takie rozumienie orientacji zapoczątkowanej przez for-

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 113.

malistów, ponieważ wystąpienie Mukařovskiego nie zamknęło bynajmniej fazy badań strukturalnych, w których pojęciem osiowym jest pojęcie języka poetyckiego (ewentualnie artystycznego) — a więc fazy, która swe główne zadanie widzi w wykryciu w poezji lub innych wytworach artystycznych strukturalnego ekwiwalentu dla ich swoistej funkcji poetyckiej czy estetycznej.

Poglądy Lotmana formułowane w latach 1964—1972, tzn. przede wszystkim w książkach: *Лекции по структуральной поэтике* (1964), *Структура художественного текста* (1970), *Структура поэтического текста* (1972), a także w publikacjach wielu jego współpracowników mieszczą się całkowicie w horyzoncie tej orientacji. Jego badania można zasadnie interpretować jako realizację programu zarysowanego już przez dojrzały formalizm, z tym tylko zastrzeżeniem, że jeśli formaliści badali język poezji i język prozy artystycznej, to Lotman już w pierwszej swej książce pragnął ogarnąć postulowaną przez siebie analizą wszelkie języki artystyczne. Inaczej mówiąc, tezę formalistów i strukturalistów czeskich, która głosiła, że poezja jest zjawiskiem lingwistycznym, uogólnił Lotman na całą sztukę. Ta uogólniona teza brzmiała identycznie jak twierdzenie Mukařovskiego: sztuka jest zjawiskiem semiotycznym.

Na tym wszakże się kończy podobieństwo pomiędzy analizami Lotmana i Mukařovskiego. Lotman, podobnie jak formaliści, a inaczej niż Mukařovský, poszukuje strukturalnych, nie zaś socjologicznych wyróżników zakresu pojęć „utwór poetycki” czy „dzieło sztuki”. Podobnie jak formaliści, a inaczej niż Mukařovský, w pracach późniejszych koncentruje się na badaniach dotyczących struktury wytworów artystycznych („tekstów”), nie zaś na zagadnieniu komunikacji estetycznej i jej socjologicznych determinantach. Podobnie jak formaliści, a inaczej niż Mukařovský, swoistości tego, co estetyczne, poszukuje więc w swoistości wytworów artystycznych, nie zaś w antropologicznych refleksjach ujmujących funkcję estetyczną jako aspekt natury ludzkiej, jeden z głównych motywów ludzkich działań.

Przyjęte tu stanowisko może zaskoczyć tych wszystkich, którzy pamiętają, że Lotman w swych pracach wielokrotnie odcina się do formalizmu i podkreśla, iż jest strukturalistą, nie formalistą. Wystarczy jednak zanalizować te fragmenty, by zorientować się, że przez odrzucenie formalizmu rozumie on przede wszystkim odrzucenie pojęcia chwytu jako kategorii czysto formalnej, a więc pojęcia, które — jak pokazywaliśmy — zostało przewyciężone już w pracach dojrzałych formalistów w latach dwudziestych, zwłaszcza przez Jakobsona i Tynianowa. Wywody Lotmana, wskazujące, że wszystkie elementy struktury artystycznej są elementami znaczącymi, że utwór artystyczny projektuje się na zmienne historycznie tło, tj. na zmienne systemy konwencji literackich czy artystycznych, i że w odniesieniu do różnych takich systemów funkcja (znaczenie) poszczególnych chwytów formalnych może się

zmieniać — że zatem podstawową dla analizy strukturalnej kategorią jest pojęcie funkcji (znaczenia), a nie elementu formalnego, idą w tym samym kierunku co cytowane przez nas rozważania Tynianowa i innych formalistów.

Jak pokażemy dalej, reorientacja badań z lingwistycznych na semiotyczne w przypadku Lotmana w bardzo nikłym stopniu odbiła się na jego koncepcji tekstu poetyckiego i języka poetyckiego. Stało się tak dlatego, że analizując poezję Lotman koncentrował się na niższych poziomach struktury tekstu. Lotmanowska teoria poezji stanowi względnie autonomiczny, a przy tym najbardziej systematycznie opracowany fragment jego semiotycznej koncepcji sztuki. Z tego względu, a także by prezentowana tu analiza była przejrzysta, omówienie poglądów Lotmana rozpoczniemy od przedstawienia jego rozumienia struktury, tekstu i języka poetyckiego, by następnie przejść do semiotycznej koncepcji sztuki jako wtórnego systemu modelującego i wyznaczenia miejsca, jakie w tej koncepcji zajmuje teoria poezji.

#### Lotmanowska koncepcja języka poetyckiego

Już w pierwszej z wymienionych wyżej prac, tj. w r. 1964, Lotman określa jasno swój program jako „próbę stworzenia funkcjonalnych modeli sztuki”; program ten odwołuje się do idei traktowania utworu literackiego jako struktury funkcjonalnej, która uformowała się w pracach Tynianowa, Szklowskiego i Gukowskiego. Także we wstępie do książki *Анализ поэтического текста* z r. 1972 czytamy:

Przedmiotem analizy będzie [...] swoiście artystyczne znaczenie tekstu sprawiające, że może on pełnić swoistą — estetyczną funkcję. [A 7; podkreśl. K. R.]

Badanie znaczenia tekstu artystycznego jest w ujęciu Lotmana problemem złożonym, jednakże „odkrycie wewnętrznej struktury utworu, natury jego artystycznej organizacji” uważa Lotman za „niezbędny i zasadniczy etap badań” (A. 9).

Lotman — jak wcześniej np. Jakobson — zdaje sobie sprawę, że w realnym życiu kultury teksty artystyczne, w szczególności poetyckie, pełnią szereg innych funkcji poza funkcją estetyczną. Sądzi jednak, że aby przystąpić do ich analizy, trzeba najpierw „rozpoznać te obiektywne cechy, które pozwalają danemu tekstowi być dziełem sztuki” (A 8; podkreśl. K. R.). Analiza wewnętrznej struktury tekstu poetyckiego ma więc doprowadzić do wykrycia „swoiście estetycznej natury literackiego dzieła sztuki” (A 9). W pełni świadomy, że analiza ta ma swe ograniczenia, że nie obejmie np. ani historii interpretacji utworu, ani wiedzy o społecznym funkcjonowaniu tekstu, uważa ową analizę za niezbędny punkt wyjścia. „Tylko ona bowiem odpowie na pytanie: dlaczego dany utwór jest dziełem sztuki?” (A 9—10).



Sformułowania te wskazują dobitnie, że mamy tu do czynienia z tą samą orientacją metodologiczną, którą prezentowali rosyjscy twórcy koncepcji języka poetyckiego — z poszukiwaniem strukturalnego ekwiwalentu dla funkcji poetyckiej (estetycznej). Świadomy trudności, do jakich prowadziła we wczesnych próbach formalistów analiza czysto immanentna, Lotman wprowadza rozróżnienie pomiędzy tekstem a jego strukturą.

1. Rozróżnienie to jest rozróżnieniem wśród wszystkich własności danego tekstu jego własności istotnych (jego „struktury”). Ponieważ zaś dla Lotmana jako strukturalisty tekst artystyczny jest organiczną całością, systemem relacji, a nie sumą części, zatem „pojęcie struktury to przede wszystkim obecność jedności systemowej” (A 42).

2. Struktura tekstu jest zarazem strukturą jego znaczenia; wszystkie elementy struktury są bowiem elementami sensu. Struktura ta ma rysy wspólne dla struktur wszystkich tekstów poetyckich rozważanych w opozycji do wszelkich innych tekstów w danym języku etnicznym, ponieważ sens poetycki realizuje się poprzez system uporządkowań poetyckich dodanych do reguł języka etycznego. Ma także własności indywidualne, swoiste dla danej struktury. Czytamy u Lotmana:

wchodząc w poetycką strukturę elementy konstruują pary opozycyjne charakterystyczne jedynie dla danej, konkretnej struktury. [L 66]<sup>25</sup>

3. Relację między strukturą tekstu a samym tekstem porównuje często Lotman do relacji między schematem a jego wypełnieniem. Relację tę uważa za analogiczną do relacji między językiem a mową, inwariantem a wariantem. W ujęciu Lotmana jest to relacja względna w tym sensie, że opozycją tekst—struktura możemy operować na wielu poziomach analizy; to, co na niższym poziomie analizy było strukturą, na wyższym jest interpretowane jako tekst w relacji do struktury bardziej abstrakcyjnej. W tej części naszego omówienia przez tekst rozumiemy jednak konkretny tekst poetycki.

4. Struktura tekstu artystycznego, w szczególności poetyckiego, jest zawsze strukturą wielopoziomową i hierarchiczną; najniższy jest poziom fonemów, najwyższy — poziom dużych jednostek tekstu, np. wers, strofa. Każdy z tych poziomów ma swe własne systemy uporządkowań.

5. Pojęcie struktury jest szersze niż pojęcie tekstu, w tym sensie, że obejmuje nie tylko relacje wewnątrztekstowe. Struktura tekstu poetyckiego jest dla Lotmana strukturą znaczenia tego tekstu, a znaczenie (funkcja) elementu strukturalnego zależy nie tylko od jego relacji do innych elementów tej struktury, lecz także od szerszych, pozatekstowych systemów, do których tekst odnosi odbiorca. Te szersze systemy

<sup>25</sup> Tym skrótem odsyłamy do pracy: Ю. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. Тарту 1964 (liczba po skrócie wskazuje stronę).

nazywa Lotman systemami oczekiwań odbiorczych ustalonymi przez tradycję estetyczną. Relacje, w jakie elementy tekstu wchodzi z owymi systemami, należą — zdaniem Lotmana — do struktury danego tekstu, mimo iż są to relacje „pozatekstowe”, tj. nierozpoznawalne w analizie tekstu ujętego w izolacji.

Ten moment w Lotmanowskiej charakterystyce pojęcia struktury jest dla nas szczególnie doniosły. Z punktu widzenia ewolucji orientacji funkcjonalnej stanowi on próbę nadania bardziej precyzyjnego sensu tezie o osiach odniesienia języka poetyckiego czy rozważaniom Tynianowa o relacyjności funkcji poetyckiej utworu. Lotman pisze:

Ze strukturalnego punktu widzenia tekst-rzecz traci swe absolutne, samowystarczalne znaczenie jako jedyny obiekt analizy artystycznej. Trzeba się odciąć od stanowiska, zgodnie z którym tekst i dzieło sztuki — to to samo. Tekst jest tylko jednym ze składników dzieła sztuki, z pewnością najistotniejszym i niezbędnym. Jednakże artystyczny efekt w całości wynika z zestawienia tekstu ze złożonym kompleksem życiowych i ideowo-artystycznych wyobrażeń. [A 25]

I następnie:

pozatekstowa część struktury artystycznej stanowi w pełni realny (niekiedy bardzo istotny) składnik artystycznej całości [tj. struktury artystycznej — K.R.]. Oczywiście, cechuje ją większa chwiejność niż część tekstową. Jasne, że np. ludziom poznającym Majakowskiego w szkole i traktującym jego wiersz jako normę estetyczną pozatekstowa część jego wierszy przedstawia się całkiem inaczej niż samemu autorowi i jego pierwszym słuchaczom [...]. Więzy pozatekstowe cechuje większa subiektywność, aż do indywidualno-osobistej, tak że prawie nie poddają się one analizie za pomocą współczesnych środków literaturoznawstwa. Jednakże więzy te podlegają własnym prawom, są uwarunkowane historycznie i społecznie, a w swym ogólnym kształcie strukturalnym mogą także obecnie być przedmiotem rozważań. [A 32]

W tym miejscu zwróćmy uwagę na pewną sprzeczność wewnętrzną zawartą w Lotmanowskiej charakterystyce jego pojęcia struktury tekstu, mianowicie między punktem 3 a punktem 5 naszego opisu (jest to sprzeczność immanentna dla konstrukcji teoretycznej Lotmana; oba te momenty charakterystyki struktury tekstu występują we wszystkich wymienionych pracach badacza). Sprzeczność polega na tym, że struktura tekstu nie może zarazem być schematem strukturalnym tekstu pozostającym w stosunku do tego tekstu, oraz ewentualnie innych podobnych, w relacji schematu do jego wypełnienia czy inwariantu do wariantów — i zarazem zawierać zmienne historycznie elementy pozatekstowe.

Mamy tu do czynienia nie z jednym, lecz z dwoma sensami terminu „struktura tekstu”. Pierwszy sens (z punktu 3) — to s t r u k t u r a w e w n ę t r z n a t e k s t u. Można ją opisywać, jak to pierwszy uczynił Propp, w ten sposób, by była wspólnym schematem strukturalnym dla wielu pokrewnych tekstów. Można ją nazwać ich „językiem”. Struktura

tekstu w tym rozumieniu może być pojęciem względnym w sensie wyjaśnionym w punkcie 3: wspólny schemat strukturalny zbioru bajek analizowanych przez Proppa można, na wyższym poziomie abstrakcji, traktować jako „tekst” i poszukiwać bardziej ogólnego schematu strukturalnego, który będzie teraz „strukturą” zarówno wobec tego „tekstu” jak i ewentualnie innych „tekstów” z tego samego poziomu abstrakcji, np. innych zbiorów bajek. Jest to metoda postępowania, która prowadzi do odkrycia wspólnego, ale bardzo uboższego schematu strukturalnego dla wielkich zbiorów tekstów, metoda stosowana zresztą konsekwentnie przez orientację generatywną.

Struktura wewnętrzna (niezależnie od poziomu abstrakcji, na którym ją rozważamy) — co dostrzegli już Tynianow, Jakobson, a później Greimas — nie determinuje bynajmniej funkcji (znaczenia) ani całego tekstu artystycznego, ani poszczególnych elementów jego struktury, jeśli mamy na myśli znaczenie tekstu dla odbiorców operujących określonymi historycznie i społecznie systemami oczekiwań. Struktura wewnętrzna jest inwariantem, struktura znaczenia tekstu (punkt 5) jest historycznie zmienna. Jedynie też struktura wewnętrzna tekstu może być ujmowana jako względna w przyjętym tu rozumieniu.

Lotman, rzecz jasna, zdaje sobie sprawę z wszystkich niedostatków pojęcia struktury wewnętrznej i dlatego pojęcie to modyfikuje włączając do zbioru własności struktury wewnętrznej także własności wyznaczone przez relacje pozatekstowe elementów strukturalnych utworu literackiego. Zdaje się jednak nie dostrzegać sprzeczności będących konsekwencją zmiany sensu pojęcia polegającej na prostym dołączeniu nowej, niezgodnej z wcześniej ustalonymi, cechy definicyjnej.

Struktura tekstu w drugim sensie, do którego nawiązuje Lotman, choćby we fragmentach cytowanych w punkcie 5, to struktura znaczenia tekstu dla odbiorców operujących określonym systemem oczekiwań zdeterminowanych m. in. przez wyznawany przez nich system wartości estetycznych i pozaestetycznych, przez rzeczywistość społeczno-historyczną, w której żyją, przez tradycję literacką, do której ów tekst odnosi, i szereg innych trudnych do analizy czynników historycznych, społecznych, a także psychologicznych.

Strukturę znaczenia tekstu (jego strukturę znaczącą) można analizować na poziomie konkretnych aktów komunikacji estetycznej, tzn. jako strukturę znaczenia tekstu dla jednostkowego odbiorcy, jak to czyni np. Ingarden rozważając odbiorcze konkretyzacje. Można ją także ujmować w sposób bardziej abstrakcyjny, tj. jako historycznie zmienną, ale intersubiektywną, bo wspólną wielu odbiorcom operującym tym samym systemem oczekiwań, strukturę znaczącą danego tekstu. W tym drugim rozumieniu struktura znacząca pozostawałaby w relacji inwariantu do wariantów, schematu do jego wypełnienia w stosunku do indywidual-

nych konkretyzacji odbiorców, którzy podchodzą do dzieła z pewnym wspólnym zespołem oczekiwań.

Zjawiska z kręgu komunikacji literackiej ujmuje się zresztą częściej w kategoriach socjologicznych niż w języku semiotyki strukturalnej. Jedno nie ulega dziś kwestii: rzeczywiste procesy odbioru literackiego nie są sterowane ani wyłącznie, ani głównie przez struktury wewnętrzne czytanych tekstów czy przez kody tradycji literackiej, np. kody gatunkowe.

Tak więc „struktura znacząca” to kategoria z innego porządku, przydatna do analizowania innych problemów niż kategoria struktury wewnętrznej — zarówno poszczególnego tekstu jak i odpowiadająca jej na wyższym poziomie abstrakcji kategoria wspólnego schematu strukturalnego dla pewnego zbioru tekstów. Struktura znacząca jest strukturą wyposażoną w sens i wartości, a także w odniesienia do rzeczywistości, w której żyje dany odbiorca lub dana zbiorowość odbiorców. Struktura znacząca jest realizacją funkcji estetycznej (poetyckiej) i wszelkich innych funkcji, jakie utwór pełni wobec określonej zbiorowości odbiorców.

Jeśli — jak Lotman, a przed nim formaliści i strukturaliści czescy — uznaje się istnienie swoistej funkcji estetycznej, w szczególności poetyckiej, a także uznaje się, że funkcję tę realizuje poezja w sposób sobie tylko właściwy: za pomocą języka poetyckiego, tj. reguł o charakterze językowym dodanych do reguł języka etnicznego, to stawia się hipotezę dotyczącą związków między elementami dwu różnych porządków strukturalnych. Funkcja estetyczna czy poetycka jest bowiem funkcją struktur znaczących i określić ją co do treści można tylko analizując te struktury.

Natomiast język poetycki — zakładany przez orientację funkcjonalną strukturalny ekwiwalent funkcji poetyckiej — wykryć można jedynie analizując struktury wewnętrzne tekstów poetyckich i porównując te struktury (rekonstruując ich wspólne schematy strukturalne). Terminu „język poetycki” można bowiem zasadnie używać tylko wtedy, kiedy wskaże się na swoiste i wspólne dla całej poezji bądź pewnych zbiorów tekstów poetyckich reguły tego języka, reguły poetyckiej strukturalizacji.

Analizy Lotmana dotyczące struktury artystycznej odnoszą się — w różnych fragmentach jego rozważań — czasem do struktury wewnętrznej, czasem zaś do struktury znaczącej. W tym miejscu zajmiemy się jedynie tymi, które dotyczą swoistości struktury wewnętrznej (immanentnej) tekstu poetyckiego (natury poezji, jak powiada Lotman; A 33—39) — czyli prowadzą do rozpoznania języka poetyckiego jako wspólnego tekstem poetyckim strukturalnego ekwiwalentu funkcji poetyckiej.

Poglądy na tę kwestię usystematyzował Lotman w pracy *Структура поэтического текста*. Zasadność posługiwania się pojęciem „język poe-

tycki” wywodzi on tam ze „swoistości informacyjnej” poezji, z obserwacji, że tekst poetycki jest bardziej informacyjny niż inne teksty języka. Zarazem poezja nakłada więcej ograniczeń na mowę niż np. język potoczny — takie ograniczenia wprowadzają m. in. rym, rytm, wers i strofa. Zgodnie z teorią informacji — powiada Lotman — wzrost ograniczeń w języku zmniejsza informację. Poezja stanowi z tego punktu widzenia zjawisko paradoksalne: nakłada dodatkowe ograniczenia (uporządkowania), a zarazem zwiększa informacyjność tekstu.

Paradoks ten wyjaśnia Lotman w następujący sposób: w mowie niepoetyckiej jej elementy strukturalne zyskują znaczenie jedynie przez odniesienie do systemu językowego, czyli jako warianty inwariantnych jednostek języka. Rozróżnia się wśród nich elementy mające znaczenie semantyczne, tj. odnoszone do jakiejś pozajęzykowej rzeczywistości, i formalne, tj. mające tylko wewnątrzjęzykowe (np. gramatyczne) znaczenie.

W przeciwieństwie do mowy niepoetyckiej — w poezji nie tylko odpowiedniki jednostek systemu językowego, lecz także „dowolne elementy poziomu mowy mogą uzyskiwać rangę znaczących” (A 36). Znaczenie semantyczne mogą więc uzyskiwać zarówno takie „znaczące”, które w języku mają znaczenie czysto gramatyczne, jak i części językowych „znaczących” — np. fonem czy sylabą, którym w danym języku etnicznym nie przysługuje żadne znaczenie. Dodatkowe (tj. niezgodne z regułami danego języka etnicznego) znaczenie mogą w poezji otrzymywać również poszczególne „znaczące” tego języka, a także całości wyższego rzędu z nich złożone.

Dodatkowe uporządkowania i dodatkowe reguły semantyczne, które poezja nakłada na mowę, nie odnoszą się więc tylko i nie przede wszystkim do „znaczących” danego języka etnicznego — poszczególnych wyrazów czy morfemów:

Tekst staje się więc poetycki, gdy ma dodatkowe uporządkowania i gdy w wyniku tych uporządkowań rośnie liczba jego elementów znaczących. [A 36]

Mamy więc tu do czynienia nie tylko z dodatkowymi ograniczeniami nałożonymi na mowę języka etnicznego, lecz z **n o w y m j ę z y k i e m**, wprowadzającym nowe, nie znane językowi etnicznemu jednostki znaczące.

W poezji zwiększa się nie tylko liczba elementów znaczących, lecz komplikuje się system ich relacji:

elementy, które w ogólnojęzykowym tekście są nie powiązane, należą do różnych struktur czy poziomów strukturalnych, w kontekście poetyckim wchodzą w zestawienia i przeciwstawienia. Zasada utożsamienia i przeciwstawienia elementów stanowi uniwersalną zasadę w poezji i w ogóle w sztukach słownych. [A 36]

Za językowym charakterem uporządkowań występujących w utworach poetyckich przemawia — zdaniem Lotmana — to, że tekst poetycki

wymaga od deszyfrującego operacji nie występujących przy czytaniu innych tekstów:

Mowa [niepoetycka — K.R.] — łańcuch sygnałów jednokierunkowych w ich następstwie czasowym — odnosi się do istniejącego poza czasem systemu językowego. To odniesienie określa naturę języka jako nosiciela znaczenia: łańcuch znaczeń odkrywa się w czasowym następstwie. Rozszyfrowanie każdego znaku językowego — to akt jednorazowy, którego charakter zdeterminowany jest przez relację danego znaczonego do danego znaczącego.

Natomiast konstrukcja artystyczna jest konstrukcją rozciągniętą w przestrzeni — wymaga ona nieustannego powracania do fragmentów tekstu, które, wydawałoby się, wypełniły już swą rolę informacyjną, i do zestawiania ich z dalszymi partiami tekstu. W procesie tego zestawiania wcześniejszy fragment objawia się na nowo, ujawnia ukrytą przedtem zawartość semantyczną. Uniwersalną zasadą strukturalną tekstu poetyckiego jest zasada powracania [возвращения] [...]. Tekst artystyczny — poetycki i prozatorski — traci charakterystyczną dla zwykłej mowy rosyjskiej swobodę przedstawiania elementów poziomu syntaktycznego i w konstrukcji wypowiedzi. [A 38—39; podkreśl. K. R.]

„Ogólnymi zasadami struktury poetyckiej” są, w ujęciu Lotmana, powtórzenia, które realizują się w postaci antytezy i utożsamienia.

Antyteza oznacza wydzielenie przeciwstawienia w podobnym (para korelacyjna), utożsamienie — połączenie tego, co zdawało się różne. Odmianą antytezy jest analogia — wydzielenie podobnego w różnym. [A 39]

Te ogólne zasady struktury poetyckiej są zarazem „operacyjnymi zasadami jej analizy” (A 39). Nie możemy tu wnikać w szczegóły. Poprzestaniemy więc na stwierdzeniu, że Lotmanowski opis swoistości struktur poetyckich — języka poetyckiego — zmierza do wykazania, że utwór poetycki ustanawia powtórzenia na rozmaitych poziomach struktury wiersza: na poziomie fonemów, elementów morfologicznych, gramatycznych, leksykalnych, a także na takich makropoziomach, jak wers czy strofa. Powtórzenia te prowadzą do modyfikacji (wzbogacenia) znaczeń jednostek językowych i do semantyzacji niższych elementów, które w systemie językowym nie mają samodzielnego znaczenia, w wierszu zaś zyskują sensy antytetyczne lub ekwiwalentne w stosunku do drugiego członu odpowiedniej antytezy lub utożsamienia.

Pojęcie języka poetyckiego — jako skorelowane z pojęciem struktury wewnętrznej, którym, jak już wspominaliśmy, posługuje się Lotman na wielu poziomach analizy — jest także pojęciem wieloznacznym, czy raczej mniej lub bardziej ogólnym, zależnie od poziomu analizy. Ten sposób posługiwania się terminem „język poetycki” nie budziłby zastrzeżeń, gdyby nie fakt, że terminologia Lotmana pozwala na używanie go także w sensie „język jednego utworu” lub „język utworów jednego pisarza”. W tych użyciach „język” przestaje być zjawiskiem społecznym; Lotman popada tu więc w niezgodę ze sposobem używania pojęć właściwym lingwistyce strukturalnej, na którą się powołuje. W naszej

krytyce Lotmanowskiego pojęcia „języka poetyckiego” pominiemy więc te wypowiedzi, które odnoszą się do języka rozumianego jako idiolekt, a zajmiemy się tymi jedynie, które analizują „większą grupę funkcjonalnie jednorodnych tekstów i rozważając je jako warianty jednego niezmiennego tekstu prowadzą do strukturalnego opisu języka danej grupy tekstów”<sup>26</sup>.

Zanim jednak przejdziemy do krytyki koncepcji języka funkcjonalnego, przyjrzyjmy się jej wersji uogólnionej, jaką stanowi Lotmanowska koncepcja sztuki jako swoistej odmiany wtórnych systemów modelujących. Koncepcja ta obejmuje język poetycki jako jedną z odmian artystycznego systemu modelującego.

#### Lotmanowska koncepcja wtórnych systemów modelujących

Wypada przyznać od razu, że pojęcie wtórnego systemu modelującego rozwijane przez Lotmana w jego kolejnych pracach, a także przez A. A. Zalizniaka, W. Toporowa, dalekie jest od jednoznaczności<sup>27</sup>. W naszej interpretacji oprzemy się przede wszystkim na następujących pracach Lotmana: *Лекции по структуральной поэтике* (1964), *Структура художественного текста* (1970), *О значении в wtórnych systemach modelujących* (1965) i *Загаднение пространства артистической в прозе Гоголя* (1968)<sup>28</sup>.

Pierwszą definicję artystycznego modelu prezentują *Лекции по структуральной поэтике*; sformułowana jest zrazu dla sztuk plastycznych, następnie odniesiona do poezji. Czytamy:

1. Sztuka poznaje życie za pomocą środków odwzorowujących je.
2. Poznanie w sztuce jest zawsze związane z komunikacją, z przekazywaniem informacji<sup>29</sup>.

Teza 1 przyznaje sztuce charakter modelu poznawczego, ponieważ „model zawsze oznacza jakiś sposób odbicia albo odtworzenia reprodukcji rzeczywistości, jakkolwiek poszczególne modele różnią się między sobą” (L, rozdz. 1, cz. 1).

Rozwinięcie tej tezy zmierzało, po pierwsze, do „opisania zawartości sztuki jako modelu rzeczywistości”, po drugie zaś do „wykrycia cech wyróżniających modele artystyczne wśród innych modeli poznawczych” (L, rozdz. 1).

<sup>26</sup> Ю. Лотман, *Структура художественного текста*. Москва 1970, s. 24.

<sup>27</sup> Analiza pojęcia „wtórny system modelujący” oraz uwagi dotyczące ewolucji tego pojęcia u Lotmana zob. H. Markiewicz, *Literatura w świetle semiotyki*. (Na marginesie prac J. Lotmana). W zbiorze: *Konteksty nauki o literaturze*. Wrocław 1973.

<sup>28</sup> W nawiasach podaję daty pierwszych wydań wymienionych prac Lotmana.

<sup>29</sup> Cyt. za: Мауенова, *Poetyka teoretyczna*, s. 115—116.

Opis zawartości sztuki jako modelu rzeczywistości dokonany w tej pracy w oparciu o przykłady zwłaszcza z dziedziny malarstwa, zdezaktualizował się i został w późniejszych analizach Lotmana radykalnie reformułowany. Stało się tak dlatego, że w r. 1964 Lotman mówiąc o odzwierciedleniu rzeczywistości przez plastykę przedstawiającą wskazywał na podobieństwo poszczególnych przedmiotów przedstawianych do ich odpowiedników realnych. Taka analiza nie może doprowadzić do opisu świata przedstawionego na obrazie jako systemu semiotycznego. Ówczesne analizy Lotmana z góry skazane były na sprzeczność z tezą 2, jeśli — jak to chciał badacz — rozumieć ją strukturalnie, tzn. wiązać pojęcie komunikacji z istnieniem odpowiedniego systemu semiotycznego. Rozważania dotyczące tezy 1 doprowadziły wówczas do stwierdzenia, że modelujący znak plastyczny ma charakter metonimiczny (odtwarza niektóre własności swego desygnatu), że jest znakiem ikonicznym — a tym samym pozasystemowym, bo znaczy dzięki podobieństwu i poza wszelką konwencją.

Analizy swoistości artystycznego modelu rzeczywistości dokonał Lotman przeciwstawiając go innym modelom poznawczym, w szczególności naukowemu.

Jeżeli spośród dwu zacytowanych wyżej teza 1 ujmuje sztukę w relacji do jej twórcy — jako jego poznanie, to teza 2 ujmuje ją w relacji do odbiorcy, dla którego dzieło jest komunikatem, środkiem informacji. Fragment omawiający ten aspekt definicji modelu artystycznego nosi podtytuł: *Sztuka jako system semiotyczny*, który jednak nie znajduje uzasadnienia w następującej po nim analizie; stwierdza w niej bowiem Lotman, że znak artystyczny (plastyczny) ma tę wyższość nad słownym, iż „jest zrozumiały bez kodu” i „funkcjonuje poza systemem językowym, pytanie o syntaktyczną całość tu nie powstaje” (L, rozdz. 1, cz. 5). Złożone znaki ikoniczne (np. mapy) były wówczas dla Lotmana jedynie sumą poszczególnych znaków ikonicznych.

Skonstruowane w analizie sztuk plastycznych pojęcie modelu artystycznego próbuje następnie Lotman zastosować w teorii poezji przedstawionej wyżej jako koncepcja języka poetyckiego. Jednakże próba ta napotyka nowe trudności: charakterystyka struktury poetyckiej w ujęciu Lotmana jest niewątpliwie systemowa (znaczenia naddane określone są w relacji do drugiego członu antytezy czy utożsamienia), jednakże wśród wyróżnionych poziomów struktury poetyckiej brak takiego, który odpowiadałby zawartości obrazu plastycznego — przedmiotom przedstawionym na obrazie. Znaczenia naddane przysługujące rozmaitym cząstkom struktury poetyckiej nie przysługują im dzięki podobieństwu do tego, na co one wskazują; a zatem żadnemu z poziomów struktury poetyckiej nie można przyznać własności modelu odzwierciedlającego rzeczywistość realną w taki sposób, w jaki czyni to metonimiczny model np. malarstwa przedstawiającego. Trudność tę Lotman rozwiązał przyjmując, że



struktura poetycka nie jest wprawdzie modelem rzeczywistości, lecz jako całość jest ona „odtworzeniem [...] języka (naturalnego) i odnosi się do niego tak, jak obraz rzeczywistości w sztuce do przedstawianego życia” (L 29).

Tak więc semiotyczna koncepcja sztuki Lotmana rozpada się w swej wersji pierwotnej na dwa niespójne wątki: zawiera ona, z jednej strony, charakterystykę plastycznych sztuk przedstawiających jako swoistych, artystycznych modeli rzeczywistości, modeli, którym wszakże nie przysługują własności systemu semiotycznego (poszczególne znaki mają znaczenie samoistne, są pozasystemowe); z drugiej zaś strony — charakterystykę struktury poetyckiej jako swoistego systemu znaczeń, która wszakże pozostaje w relacji modelu już nie do rzeczywistości, lecz do języka etnicznego.

Dodajmy w tym miejscu, że — zdaniem Lotmana — także języki etniczne są systemami modelującymi świat:

struktura językowa, której celem jest systematyzacja znaków kodu i uczynienie z niej narzędzi nadających się do przekazywania informacji, jednocześnie kopiuje wyobrażenie człowieka o związkach istniejących w obiektywnym świecie. Struktura języka stanowi bilans ludzkiego poznawczego aktu o ogromnym znaczeniu. [L 16—17] <sup>30</sup>

Uzupełnienie to jest niezbędne do zrozumienia pierwszej Lotmanowskiej definicji sztuki jako wtórnego systemu modelującego, która w pracy *Лекции по структуральной поэтике* odnosi się tylko do poezji: słowo poetyckie „staje się znakowym modelem znakowego modelu”, czyli systemem językowym naśladowującym lub odtwarzającym strukturę języka etnicznego.

Zrekonstruowaliśmy tutaj w skrócie, ale nie zmieniając nawet kolejności poszczególnych wywodów, tok myślowy Lotmana, aby pokazać, że pojęcie wtórnego systemu modelującego, odnoszone w następnych tekstach do sztuki w ogóle, obarczone było od początku zasadniczymi niejasnościami i sprzecznościami wewnętrznymi.

Definicja, którą znajdujemy w nocie redakcyjnej do tomu 2 serii *Труды по знаковым системам* jest, podobnie jak cytowana wyżej, tak sformułowana, że odnosi się tylko do sztuki literackiej, zwłaszcza do poezji:

Przyjęliśmy takie rozumienie terminu „wtórne systemy modelujące”: będziemy używać tego terminu do opisu takich systemów, które powstając na bazie języka uzyskują nową dodatkową strukturę szczególnego typu. Tak więc wtórne systemy modelujące w sposób nieunikniony włączają cały zespół językowych relacji oraz uzupełniają go bardziej skomplikowanymi relacjami konstrukcyjnymi innego rzędu <sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Cyt. za: Мауенова, *Поэтика теоретическая*, s. 116.

<sup>31</sup> Ю. Логман, w zbiorze: *Труды по знаковым системам*, t. 2 (1965). Podkreśl. K. R.

Aby definicja ta mogła odnosić się także do nieliterackich dzieł sztuki, należałoby wprowadzić do niej dwie zasadnicze modyfikacje w podkreślonych przez nas fragmentach. Po pierwsze, pojęcie wtórności nie może być interpretowane w ten sposób, że uporządkowania wtórnego systemu nadbudowują się na uporządkowaniach języka etnicznego i że pojęcie wtórnego systemu obejmuje zarówno uporządkowania języka etnicznego jak owe uporządkowania naddane. Jest bowiem rzeczą oczywistą, że takie rozumienie wtórnego systemu może się odnosić tylko do sztuk literackich. „Wtórność” — jeśli odnosić się ma także do sztuk nieliterackich — oznaczałaby tylko językopodobność w określonym sensie tego słowa. A mianowicie: znakiem wtórnym, podobnie jak znakiem lingwistycznym, znaczenie przysługuje tylko na gruncie określonego systemu i w relacji do innych znaków tego systemu. Wtórność znaczy więc tyle co „systemowość”. Wtórność nie znaczy natomiast, że materia znaczących tych znaków są dźwięki.

Po drugie, należy przyjąć jednoznaczne rozumienie terminu „model artystyczny”, takie, aby zarazem można je było odnieść do sztuk nieliterackich i literackich i aby nie było ono synonimem pojęcia wtórności. Jeżeli bowiem np. powiadamy, że struktura poetycka ma charakter modelowy, ponieważ odtwarza systemową strukturę języka etnicznego, to albo „modelowość” staje się synonimem „wtórności”, albo też operujemy takim rozumieniem pojęcia wtórności, które odnosić można wyłącznie do sztuk literackich (poezji): wtórność jako uporządkowanie nadbudowujące się i dodane do uporządkowań (reguł) języka etnicznego.

Wydaje się, że pojęcie artystycznego modelowania może zyskać sens jednoznaczny, a zarazem dostatecznie ogólny tylko wówczas, gdy przyjmiemy, że zarówno w sztukach literackich jak i nieliterackich przedmiotem modelowania jest jakiś fragment czy aspekt rzeczywistości autonomicznej w stosunku do dzieła.

Proponujemy tu więc taką interpretację pojęcia „wtórny system modelujący”, w której „wtórność” wskazuje na pewne podobieństwo między systemem artystycznym a językiem, natomiast „modelowość” na relację zachodzącą między tym systemem a rzeczywistością w stosunku do niego zewnętrzną. Podkreślmy raz jeszcze: podobieństwo do języka etnicznego dotyczy struktury, a nie materii elementów znaczących. Struktury artystyczne jako systemy semiotyczne naśladują strukturę języków etnicznych, jako najbardziej złożonych, najdoskonalszych systemów semiotycznych, tzn. takich, w których najwięcej można wyrazić.

Wydaje się, że ku takiemu właśnie rozumieniu pojęcia „wtórny system semiotyczny” zmierza Lotman w swych późniejszych pracach, odnoszących ten termin w sposób bardziej konsekwentny do wszelkiej sztuki. Przewycięzają one stopniowo dwie zasadnicze trudności, które w pracach wcześniejszych uniemożliwiały jednoznaczne, a zarazem do-

stateczne ogólne określenie tego pojęcia. Po pierwsze, Lotman zdał sobie sprawę, że także znaki, które nazywał ikonicznymi, tworzą systemy (są językopodobne). Po drugie, późniejsze analizy literatury (zwłaszcza prozy artystycznej) doprowadziły do wykrycia w strukturze literackiej takich poziomów, jak poziom rzeczywistości przedstawionej czy siuzetu. Poziomy te można było analizować jako literackie odpowiedniki przedmiotów przedstawionych w malarstwie lub rzeźbie; tym samym stało się możliwe odniesienie także do literatury owej tezy, która poprzednio odnosiła się tylko do plastycznych sztuk przedstawiających: także literatura jest artystycznym modelem rzeczywistości.

We wstępie do późniejszej pracy Lotmana *Структура художественно-го текста*: „Sztuka — to wtórny język, a dzieło sztuki — to tekst w tym języku”. Udowodnienie tej tezy uważa Lotman za główne zadanie swej książki. Zawdzięcza ona wiele pracom L. F. Żegina i B. A. Uspienskiego, który w swych badaniach dotyczących ikon interpretował rozmaite systemy perspektywy malarskiej jako plastyczne ekwiwalenty systemowej struktury języka. Analizy te wykorzystał Lotman charakteryzując literackie znaki przedstawiające jako elementy określonego systemu (wskazując na ich językopodobność). Metodę analizy wypracowaną dla ikon zastosował i rozwinął w analizie przedstawiających poziomów utworów literackich, zwłaszcza tzw. rzeczywistości przedstawionej, która choć „sama przestrzennie ograniczona, jest zawsze modelem nieograniczonego świata”<sup>32</sup>.

Z wielu wątków Lotmanowskiej analizy poziomów przedstawiających (tematycznych) przypomnijmy tu ten, który dotyczy literackiej przestrzeni przedstawionej; ujawnia on bowiem najdobitniej przejście od naśladowczej do systemowej koncepcji artystycznych znaków modelujących rzeczywistość. Literackie znaki modelujące ujmuje Lotman jako elementy systemu semiotycznego; nie jest to już jednak system lingwistyczny. Znaki owego poziomu utworu literackiego to znaki tego samego typu co plastyczne znaki przedstawiające. W obu przypadkach system relacji między różnymi fragmentami przestrzeni przedstawionej okazuje się systemem modelującym rzeczywistość, tj. językiem, za którego pośrednictwem pisarz czy malarz wypowiada np. swój pogląd na otaczającą rzeczywistość społeczną.

Zagadnienie przestrzeni literackiej analizował Lotman na konkretnych przykładach, m.in. prozy Gogola czy Tołstoja. Rozważania te należą do najbardziej subiektywnych i oryginalnych w dorobku naukowym Lotmana. Doprowadziły one do precyzacji zacytowanego wyżej poglądu. Tak więc:

Po pierwsze, struktura przestrzeni danego tekstu nie jest jego językiem — idiolektem, tzn. nie jest językiem swoistym tylko dla tego

<sup>32</sup> Лотман, *Структура художественного текста*, s. 256.

utworu. Uporządkowania przestrzenne odnajdywane w analizie świata przedstawionego konkretnego utworu literackiego „realizują przestrzenne modele bardziej ogólnego typu”, są „wariantem ogólnego systemu” porządkującego literackie przedstawienie w wielu utworach literackich. Język przestrzeni danego utworu należy więc odróżnić od przekazu, który w danym utworze został w tym języku przestrzeni wyrażony (od danego modelu świata).

język ten jest o wiele mniej indywidualny i w znacznie większym stopniu zależny od czasu, epoki, grup społecznych i artystycznych niż to, co artysta mówi w tym języku — niż jego indywidualny model świata<sup>33</sup>.

Po drugie, w konkretnym utworze przestrzeń artystyczna jest nie tylko i nie przede wszystkim modelem przestrzennej struktury świata, lecz również służy do modelowania rozmaitych nieprzestrzennych relacji wewnątrz danego obrazu świata: czasowych, społecznych, a także etycznych.

W związku z tym, że przestrzeń artystyczna staje się formalnym systemem budowania rozmaitych modeli, w tym również etycznych, powstaje możliwość moralnej charakterystyki postaci literackich za pośrednictwem odpowiadających im typów przestrzeni artystycznej; przy czym przestrzeń występuje już jako swoista dwuplanowa lokalno-etyczna przenośnia<sup>34</sup>.

Na przykładzie prozy Tolstoja Lotman wykazuje, że „relacje przestrzenne często występują [...] jako język wyrażający konstrukcję moralną”. Analizy rozmaitych utworów Gogola prowadzą do wniosku, że „zbliżone do siebie modele przestrzenne mogą wyrażać zarówno ideę dobra, jak i ideę zła”<sup>35</sup>, przy czym takiemu znaczącemu modelowi przestrzennemu mogą przysługiwać własności fantastyczne, tj. nie odpowiadające żadnym rysom przestrzeni realnej. Znaczenie, jakie zyskuje w danym modelu dany typ przestrzeni, zależy nie od jego podobieństwa do określonej przestrzeni rzeczywistej, lecz od relacji, w jakie wchodzi ona z innymi typami przestrzeni wewnątrz danego modelu; jedynie też jako element systemu literacka przestrzeń przedstawiona może modelować własności nieprzestrzenne.

Po trzecie, uporządkowania przestrzenne nie są jedynymi uporządkowaniami literackich światów przedstawionych, którym przysługuje charakter językowy:

To, co nazywamy językiem przekazu artystycznego, jest w gruncie rzeczy całym zespołem języków. Przekaz artystyczny podobny jest [...] do chóru przemawiającego w kilku językach jednocześnie<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> J. Lotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Warszawa 1975, s. 245 (tłum. J. Faryno).

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 248.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 250, 276.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 260.

Analiza ujmowanego statycznie literackiego świata przedstawionego, który komunikuje pewien model świata rzeczywistego, tzn. stanowi komunikat w języku wyobrażeń przestrzennych, to tylko fragment Lotmanowskiej koncepcji literatury jako wtórnego systemu modelującego. Analiza ta stanowi punkt wyjścia m.in. do analizy siuzetu utworów narracyjnych, tzn. do dynamicznego ujęcia tego, co przedstawione — jako pewnej sekwencji zdarzeń. Rozważań tych przedstawiać tu nie będziemy. Poprzestaniemy na uwadze, że także pojęcie zdarzenia charakteryzuje Lotman w terminach relacyjnych: zdarzeniem jest tylko takie zajście, które narusza system uporządkowań literackiego świata przedstawionego.

Ta dojrzała koncepcja wtórnego systemu modelującego odnosi się do wszelkiej sztuki, choć Lotman rozwija ją przede wszystkim dla literatury. Ta koncepcja ma też, w zamierzeniu autora, odnosić się tylko do sztuki, wskazywać na jej swoistość. Zdaje on sobie jednak sprawę, że jego opis struktury świata przedstawionego, zaczerpnięty w dużym stopniu od Proppa, „odnosi się w równej mierze do tekstów artystycznych i nieartystycznych”<sup>37</sup>, jest więc za szeroki, niewystarczający dla funkcjonalisty, ponieważ nie wskazuje na strukturalny ekwiwalent funkcji estetycznej. Poszukiwaniu specyfiki artystycznego świata przedstawionego poświęca autor osobny rozdział książki. Specyfikę tę widzi w wyższej złożoności tekstów artystycznych — poziom świata przedstawionego np. jest tylko jednym z wielu poziomów strukturalnych utworu tak literackiego, jak plastycznego.

Kompozycja tekstu artystycznego powstaje jako następstwo funkcjonalnie różnorodnych elementów i jako następstwo strukturalnych dominant różnych typów<sup>38</sup>.

Mamy tu, powiada Lotman, do czynienia jakby jednocześnie z wieloma językami, które na przemian wysuwają się na plan pierwszy. Tekst artystyczny jest bardziej informacyjny od nieartystycznego także dlatego, że przejawia się tu — obok następowania po sobie elementów zgodnego z systemem oczekiwań — także stałe naruszanie tych oczekiwań; sztuka odświeża kody, którymi się posługuje, naruszając utrwalone w nich automatyzmy.

### Krytyka pojęcia języka funkcjonalnego

W naszym przedstawieniu poglądów Lotmana, a także jego poprzedników, wskazywaliśmy na trudności i niekonsekwencje specyficzne dla poszczególnych koncepcji funkcjonalnych. Pozostawiliśmy natomiast

<sup>37</sup> Лотман, *Структура художественного текста*, s. 296.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 336.

w zawieszeniu kwestię podstawową; czy funkcjonałiści w sposób uprawniony posługują się terminem „język poetycki” i terminami wskazującymi na inne „języki artystyczne”? Czy przedstawione wyżej argumenty Lotmana czynią prawomocną jego tezę, iż „sztuka to wtórny język, a dzieło sztuki to tekst w tym języku”. W zakończeniu tego artykułu trzeba więc postawić pytanie, czy orientacja funkcjonalna zrealizowała swój podstawowy cel teoretyczny: czy wykryła strukturalny ekwiwalent funkcji poetyckiej (estetycznej), który byłby wspólny przynajmniej dla pewnych zbiorów tekstów poetyckich (artystycznych), tzn. który zasługiwałby na miano języka. Mamy tu, rzecz jasna, na myśli właściwe semiotyce strukturalnej rozumienie terminu „język”.

Naszym zdaniem, program orientacji funkcjonalnej nie został zrealizowany ani w przedstawionych tutaj, ani w żadnej z pozostałych koncepcji funkcjonalnych. Żadna z nich nie doprowadziła bowiem do opisu języka artystycznego jako takiego systemu znaków, którego reguły wyjaśniałyby występowanie w tekstach artystycznych, np. w rozmaitych utworach poetyckich, owych nadwyżek znaczeniowych, na które wskazują zwolennicy tej koncepcji. Przedstawimy tu kilka argumentów podważających prawomocność wniosków formułowanych w odniesieniu do najbardziej rozwiniętego wątku badań funkcjonalistów, tj. do koncepcji języka poetyckiego.

1. Błędne jest stwierdzenie Lotmana, iż samo wprowadzanie dodatkowych uporządkowań między znaczeniami, tzn. ustanawianie opozycji i tożsamości między znakami (terminami języka), które w systemie językowym nie wchodzą w takie relacje, jest „ogólną zasadą w poezji i w ogóle w sztukach słownych” (A 39). Uporządkowania takie występują także w wielu typach mowy nieartystycznej, m.in. w systematycznym wykładzie teorii, np. filozoficznej. Poprzestańmy na tym przykładzie: wydaje się, iż niemal zawsze, ilekroć próbujemy wyrazić myśl oryginalną, zmuszeni jesteśmy wprowadzać własne ustalenia terminologiczne, a tym samym ustalać nowe, własne opozycje semantyczne. Zazwyczaj w takich sytuacjach nie wprowadzamy nowych terminów, lecz definiujemy na swój użytek zastane terminy języka potocznego lub filozoficznego precyzując albo modyfikując ich znaczenia w określonym kierunku. Postępowanie takie nie jest niczym innym jak właśnie wprowadzaniem „naddanych opozycji znaczeniowych” do zastanych znaczeń języka potocznego lub filozoficznego. Wiele przykładów takiego postępowania można by zaczerpnąć z pism Kanta, Husserla czy Ingardena. Tak np. Ingardenowska opozycja „przedmiot artystyczny — przedmiot estetyczny” została ustanowiona w jego tekstach. Podobnie cztery pary opozycyjnych momentów bytowych wyróżnionych w § 10 *Sporu o istnienie świata* Ingardena — to cztery znaczenia filozoficznej opozycji „bytowa zależność — bytowa niezależność”, które dopiero Ingarden wykrył i rozdzielił — nadając im osobne nazwy. Nazwy te: samodzielność,

niezależność, pierwotność itp. są zapożyczone z języka potocznego; znaczenie, jakie nadaje im Ingarden, odwołuje się do ich znaczeń potocznych, jest jednak dużo bogatsze i bardziej precyzyjne.

Ogólnie biorąc, ustanawianie „opozycji i ekwiwalencji” zdaje się być nie tyle cechą szczególną poezji czy sztuki literackiej, ile cechą wszelkiej spójnej mowy, a także wszelkiego rozumowania. Kiedy np. psychiatra rozważa pojęcie normy psychicznej i wyjaśnia swoje rozumienie tego terminu, to wprowadza uzupełniające momenty znaczenia do zastanej w języku opozycyjnej pary pojęć: „zdrowy psychicznie — chory psychicznie”. Znaczenia te mogą następnie, ale bynajmniej nie muszą, wejść do języka psychiatrii jako pewnego społecznego systemu pojęć. Można więc powiedzieć, że oryginalnemu myśleniu towarzyszy zazwyczaj twórczość językowa rozumiana jako wprowadzanie nowych opozycji dopełniających czy modyfikujących znaczenia znaków języka.

Operacje myślowe, które — jak Ingardenowska analiza momentów bytowych — wychodząc od wieloznacznych terminów języka doprowadzają do nowych rozróżnień pojęciowych, to przykłady tworzenia nowych znaczeń przez antytezę (wykrycia różnic w podobnym). Z przykładem utożsamienia (ekwiwalencji), czyli „łączenia tego, co wydawało się różne”, mamy do czynienia np. u Lévi-Straussa, kiedy analizuje on małżeństwo czy komunikację językową jako szczególne przypadki wymiany wewnątrzspołecznej, albo w analizach lingwistycznych Chomsky'ego przypisujących tę samą strukturę głęboką zdaniom, które wcześniejsze gramatyki uznawały za różne. Jeśli rozumowanie Ingardena doprowadziło do ustalenia różniących się momentów znaczeniowych w znaczeniu jednego analizowanego terminu języka filozoficznego, to rozumowanie Lévi-Straussa czy Chomsky'ego doprowadziło do wykrycia pokrewieństwa między zjawiskami a terminami, które poprzednio ujmowano wyłącznie jako różne.

Wymienione tu teksty wprowadzają więc, podobnie jak analizowane przez Lotmana utwory poetyckie, swój własny system uporządkowań semantycznych, nie funkcjonujących w systemie językowym, którym się posługują. Sam fakt istnienia uporządkowań naddanych nie jest zatem swoisty dla poezji. Nie są także swoście poetyckim sposobem realizacji tych uporządkowań niektóre z tzw. chwytów poetyckich, np. analizowane przez Lotmana powtórzenia. Powtórzenie to zabieg stylistyczny, którym często posługują się naukowcy, gdy konstruują dwie definicje o identycznej strukturze, różniące się tylko nieznacznie w *definiens* i *definiendum*. Identyeczność strukturalna obu definicji służy w takim zestawieniu — podobnie jak w przykładach poetyckich cytowanych przez Lotmana — uwypukleniu różnic między bliskimi sobie terminami definiowanymi. Równie częstym chwytem heurystycznym w wywodzie naukowym, zwłaszcza w wykładach, są paralelizmy, tzn. opisy badanego przedmiotu posługujące się porównaniem go z innym przedmiotem, pod

pewnymi względami analogicznym. Zabieg ten ma zazwyczaj ten sam cel, który wykrywa Lotman w analizie paralelizmów poetyckich: wyjaśnienie nieznanego przez znane.

Reasumując: ani istnienie dodatkowych uporządkowań semantycznych, ani wymienione przez Lotmana sposoby ich realizacji (powtórzenia i paralelizmy) nie są swoiste dla poezji czy sztuki literackiej. Swoistość poezji mogłaby polegać co najwyżej na wprowadzaniu tych uporządkowań na poziomach niższych od poziomu jednostek leksykalnych, zwłaszcza na poziomie sylab czy fonemów. Do sprawy tej jeszcze wrócimy.

2. Podane wyżej przykłady podważają prawomocność tezy Lotmana, iż tylko w poezji mamy do czynienia z dodatkowymi uporządkowaniami typu paradygmatycznego. Obecnie rozważymy te argumenty, które dowodzić mają swoistości uporządkowań syntagmatycznych w tekście artystyczno-literackim.

Twierdzenie Lotmana, iż w tekście nieartystycznym „rozszyfrowanie każdego znaku językowego jest aktem jednorazowym”, że tylko konstrukcja tekstu artystycznego ma charakter przestrzenny, tzn. zakłada powracanie do wcześniejszych fragmentów, którym dalsze partie tekstu nadają nowe znaczenia, wydaje się nader wątpliwe. Cały wywód Lotmana z rozdziału *O naturze poezji* wskazuje, iż organizację w skali całego tekstu przypisuje on tylko tekstom artystycznym, natomiast wszystkie pozostałe teksty słowne uważa za prosty łańcuch następujących po sobie znaków, a ściślej mówiąc zdań.

Jest dziś rzeczą oczywistą, że wszelka mowa jest ustrukturowana w makroskali i że struktury tej niepodobna opisać w terminach reguł systemu językowego, jakimi posługuje się Lotman. Odbiorca nie wykrywa bowiem tej struktury rozszyfrowując słownikowe znaczenia poszczególnych słów; nie opisują jej także syntagmatyczne reguły łączenia słów w poprawne gramatycznie zdania.

Kryteria, za których pomocą Lotman przeciwstawia wielką syntagmatykę tekstu artystycznego innym rodzajom mowy, dziwią tym bardziej, że ten sposób myślenia spotkał się ze słuszną krytyką ze strony W. N. Wołoszynowa i W. W. Winogradowa już wtedy, gdy z podobnymi koncepcjami występowali formaliści rosyjscy. Wołoszynow dostrzegł, że „myślenie lingwistyczne całkiem straciło wyczucie całości wypowiedzi”<sup>39</sup>, a język w rozumieniu de Saussure’a nie nadaje się do analizy mowy. Znaczenie znaku w mowie nie jest bowiem tożsame ze znaczeniem słownikowym, lecz zależy od kontekstu i sytuacji, w której wypowiedź się realizuje. Co więcej, kategorie syntaktyczne języka opisują jedynie izolowane zdanie, podczas gdy w mowie zdanie jest niesamodzielnym

---

<sup>39</sup> W. N. Wołoszynow, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka. (Próba zastosowania metody socjologicznej do zagadnień składni)*. W zbiorze: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 414 (tłum. Z. Saloni).



fragmentem większej całości. Na elementy makroorganizacji mowy potocznej (organizacji powyżej poziomu zdania) wskazywał zarówno Wołoszynow w swej analizie „mowy cudzej”, jak i Winogradow w analizie struktur monologicznych i dialogicznych mowy potocznej<sup>40</sup>.

Winogradow w swej krytyce formalistów słusznie zwracał uwagę, że analiza struktur artystyczno-literackich musi prowadzić do fałszywych wyników, jeśli abstrahuje od faktu, że literackie formy mowy są tylko pewnymi modyfikacjami makrostruktur uformowanych w mowie pisanej i ustnej. Dopiero zbadawszy podstawowe formy wypowiedzi języka potocznego — dla Winogradowa były to rozmaite odmiany monologu i dialogu — można postawić pytania: w jakim stosunku do nich pozostają odpowiednie konstrukcje literackie? czy istnieją pewne ogólne zasady wyznaczające charakter tych stosunków?

Badania formalistów nad strukturami artystycznymi wyprzedziły rozpoznanie podstawowych struktur wypowiedzi występujących w mowie potocznej. Wiedza o gatunkach literackich i dziś jeszcze jest bogatsza od wiedzy o „gatunkach” mowy potocznej ustnej i pisanej. Sytuacja ta sprzyjała — i, jak pokazuje przykład Lotmana, także obecnie może sprzyjać — uznawaniu za swoiście literackie takich elementów organizacji, które cechują wszelką mowę lub przynajmniej typy mowy bardziej ogólne, opisujące szerszy zakres wypowiedzi niż analizowane przez Lotmana zbiory tekstów literackich czy poetyckich.

Lotmanowski opis swoistości struktury syntagmatycznej tekstów literackich, w szczególności poetyckich, opiera się na fałszywym przesądzeniu, że pozostałe (nieliterackie) wypowiedzi można charakteryzować jako następstwo znaków albo jako koniunkcję następujących po sobie zdań.

Nie będziemy prezentować tu wszystkich argumentów teoretycznych, które przemawiają za odrzuceniem takiej charakterystyki wypowiedzi nieliterackich. Poprzestaniemy na odwołaniu się do potocznych doświadczeń czytelnicznych. Tak więc — wydaje się oczywiste, że np. termin „dzieło literackie” w książce Ingardena *O dziele literackim* ma znaczenie bogatsze niż ten sam zwrot leksykalny w języku polskim. Pełny sens tego terminu u Ingardena uświadamiamy sobie właściwie dopiero zakończywszy lekturę tej pracy. Znaczenie stopniowo narasta, jest wielostronnie precyzowane. Kolejne analizy i rozróżnienia opierają się na ustaleniach poprzednich. Rzetelne przeczytanie tej pracy wymaga w wielu momentach lektury cofania się lub co najmniej myślowego aktualizowania przeczytanych już fragmentów. Takim cofnięciem się niejednokrotnie towarzyszy uświadomienie sobie nie dających się przy pierwszym czytaniu przewidzieć doniosłości pewnych wywodów dla konstrukcji całej koncepcji. Struktura semantyczna tego tekstu nie da się

---

<sup>40</sup> Zob. *ibidem*. — W. W. Winogradow, *Język artystycznego utworu literackiego*. W zbiorze: jw. (tłum. J. Kulczycka).

sprowadzić do związków znaczeniowych między następującymi po sobie zdaniem. Spotykamy tu zależności logiczne między większymi całościami tekstu i między twierdzeniami formułowanymi w rozmaitych rozdziałach. Podobnie struktura dowodu matematycznego — to nie kolejność wzorów pisanych przez ucznia na tablicy. Wprawny matematyk odwzoruje tę samą strukturę w zapisie znacznie krótszym.

Lotman powiada, że zdań literackich nie można wrywać z kontekstu; oszczędzimy tu czytelnikowi przykładów pokazujących, do jakich deformacji nie zamierzonych lub celowych prowadzi często wrywanie z kontekstu poszczególnych zdań czy też fragmentów prac naukowych, wystąpień publicystycznych, itp. Dowolne zdanie wyjęte z kontekstu może radykalnie zmienić swe znaczenie — to właśnie umożliwia istnienie tak wielu chybiających celu lub nierzetelnych polemik.

W naszej argumentacji odwoływaliśmy się do doświadczeń czytelnicych wskazujących na istnienie makrostruktury w tekstach naukowych typu teoretycznego. Nie ulega kwestii, że taką makrostrukturę — organizację w skali całego tekstu, zawierającą relacje nieredukowalne do relacji między następującymi po sobie zdaniem tekstu — posiadają także i inne złożone wypowiedzi językowe. Nie ulega również kwestii, że możliwe jest konstruowanie typowych, powtarzalnych struktur rozpoznawalnych w wielu tekstach, choć wydaje się dziś wątpliwe, czy struktury te mają charakter funkcjonalny w sensie Lotmanowskim. Dotychczasowe badania nad powtarzalnymi strukturami tekstów nie potwierdzają przypuszczenia, iż typ struktury determinuje rodzaj funkcji społecznych tekstu.

W każdym razie badania funkcjonalistów nie dowiodły tego w odniesieniu do makrostruktury tekstów literackich, w szczególności poetyckich. Doprowadziły do wykrycia wielu rodzajów makrostrukturalnej organizacji tekstów literackich, lecz żaden z nich nie jest dla tych tekstów swoisty; wszystkie te typy organizacji występują także poza literaturą i poza sztuką — nie można więc ich uznać za ekwiwalenty funkcji poetyckiej czy artystycznej.

Uporządkowania, które Lotman nazywa systemowymi lub paradygmatycznymi, występują, jak wskazywaliśmy, co najmniej w strukturach wielu tekstów naukowych. Np. każdy termin oryginalnego filozofa stanowi element jego systemu pojęć; wprowadzenie nowego rozróżnienia pojęciowego jest bowiem z reguły równoważne z wprowadzeniem nowej opozycji semantycznej. Wiele tekstów (być może wszystkie poprawne teksty językowe powyżej pewnego progu złożoności) cechuje organizacja syntagmatyczna, która nie da się sprowadzić do relacji między następującymi po sobie zdaniem. W zakres tych relacji wchodzi także stosunki „przestrzenne” — tzn. stosunki między jednostkami tekstu, które nie następują bezpośrednio po sobie i których uchwycenie wymaga cofnięcia się w lekturze lub pamięciowej aktualizacji fragmentów już czytanych, a zyskujących nowe znaczenie wskutek tego, co po nich

nastąpiło. Ogólnie biorąc, determinacja znaczenia słowa czy zdania przez kontekst nie jest bynajmniej swoistą własnością tekstów literackich. Nie jest także, jak dostrzegł to sam Lotman, swoiste dla literatury fabularnej ani samo istnienie, ani organizacja poziomów nielingwistycznych — świata przedstawionego i siuzetu. Poziomy te można wyróżnić w strukturze mitu, bajki ludowej, w szeregu ustnych relacji, w wielu filmach, reportażach, słowem — we wszelkiej narracji.

3. Nasze dotychczasowe uwagi dotyczyły dostrzeżonych przez funkcjonalistów poziomów organizacji tekstu sytuujących się „powyżej” poziomu zdania. Jednakże Lotmanowska, jak w ogóle funkcjonalna koncepcja języka poetyckiego, akcentuje zwłaszcza swoistość poetyckiej strukturalizacji na poziomach sytuujących się poniżej słów i morfemów językowych: poezja, powiadają funkcjonałiści, nie tylko wprowadza nadwyżkę znaczeń, lecz powołuje nowe jednostki znaczące — znaczącymi mogą się stać nawet fonemy czy sylaby.

Nie kwestionując tu samego faktu semantyzacji niskich poziomów struktury poetyckiej (a ściślej: struktury wiersza), można wykazać, że przypisanie tej semantyzacji charakteru językowego jest prostym nadużyciem terminu „język”. Wszystkie bowiem nowe „znaczące”, które zostają powołane do życia przez powtórzenia, strukturę rytmiczną, rymy itd., są jednostkami znaczącymi tylko w danej pozycji i tylko w danym utworze. Nie mamy tu zatem do czynienia ze znakami języka. Zgodnie z właściwym lingwistyce strukturalnej — i przecież nie jej tylko — rozumieniem tego terminu, język jest zjawiskiem społecznym; znaki językowe zawdzięczają swe znaczenie społecznej umowie. Znak językowy to taki znak, który może być użyty przez wielu nadawców w rozmaitych wypowiedziach. W przeciwnym razie rozróżnienie między mową a językiem nie miałyby żadnego sensu.

System językowy jest dla de Saussure’a i jego kontynuatorów logicznie wcześniejszy niż akty mowy. Nie jest więc językiem taka strukturalizacja, która nie odwołuje się do istniejącego już kodu opozycji znaczeniowych, która — jak analizowane przez funkcjonalistów wiersze — ustanawia zarazem kod i komunikat, przy czym kod ten nie może zostać użyty ponownie, w innym wierszu, samo bowiem zaistnienie poszczególnych znaczeń jest konsekwencją zestawienia i przeciwstawienia w danym wierszu określonych brzmień w określonych pozycjach struktury tego wiersza. Strukturalizację na niskich poziomach można więc charakteryzować jedynie — jak to czyni np. Janusz Sławiński — jako mowę, która naśladuje język. Nie można jej jednak interpretować jako twórczości językowej w tym sensie, w jakim mówiliśmy o niej w odniesieniu do analizowanych wyżej tekstów naukowych. Nadwyżki znaczenia osiągnęte dzięki analizowanym przez Ingardena czy Lévi-Straussa różnicom i ekwiwalencjom semantycznym, które nie znalazły dotąd od-

bicia w strukturze języka, wypracowane przez nich nowe sensory starych terminów — mogą wejść do języka danej dyscypliny naukowej. Mogą się nimi posługiwać w swoich pracach inni badacze, i, jak wiemy, tak się dzieje zarówno w omawianych tu, jak i w wielu innych przypadkach. W przeciwieństwie do tych przykładów nadwyżki znaczeniowe uzyskiwane w strukturalizacji niższych poziomów wiersza nie są nawet potencjalnymi znakami językowymi, skoro owe znaczące fonemy czy sylaby nie mogą być nośnikami swych znaczeń poza strukturą danego utworu.

Funkcjonalna koncepcja języka poetyckiego budzi zastrzeżenia z innych jeszcze powodów; wydaje się wątpliwe, czy dodatkowe uporządkowania na niższych poziomach tekstu poetyckiego i związane z nimi nadwyżki znaczenia, które opisują funkcjonałści, mają charakter systemowy, tzn. czy tworzą one uporządkowaną i intersubiektywnie uchwytną całość już choćby tylko w ramach danego wiersza wziętego w całości. Tezę tę poddał krytyce m.in. T. C. Coquet w artykule analizującym zasadę ekwiwalencji w ujęciu Jakobsona; wiele z argumentów Coqueta dotyczy w równej mierze także innych funkcjonalnych koncepcji języka poetyckiego<sup>41</sup>. Słuszna wydaje się więc opinia badacza, że zasada ekwiwalencji zdolna jest do wykrycia punktów ekwiwalencji, lecz jest zupełnie niezdolna do ukonstytuowania systemu ekwiwalencji. Funkcjonałści nie wyszli poza wskazywanie próbek relacji między paralelizmami typu gramatycznego, metrycznego, rytmicznego, fonicznego itd. a paralelizmami semantycznymi; nie sformułowali żadnych reguł ogólnych rządzących zależnościami między organizacją formalną wiersza na niższych poziomach a jego organizacją semantyczną.

Coquet wskazuje na nieprecyzyjność wielu terminów, na niepokojącą zależność opisu struktury wewnętrznej wiersza od badacza przeprowadzającego ten opis. Lingwistyka faktów poetyckich ma charakter arbitralny, sposób analizowania, przy braku ogólnie przyjętych reguł, nie jest ani sprawdzalny, ani powtarzalny<sup>42</sup>. Wszystko to sprawia, że w analizach tych granica między analizą dyskursu poetyckiego a indywidualną interpretacją danego wiersza przez badającego pozostaje zupełnie nieuchwytna. Coquet zauważa też, że przedmiotem analiz są utwory wierszowane, a przecież nie cała poezja operuje wierszem. Analiza utożsamiająca poezję z określonym typem organizacji poetyckiej, z rytmem, rytmem itp. jeśli podaje się za funkcjonalną analizę poezji, wpada nieuchronnie w pułapkę normatywizmu.

<sup>41</sup> Zob. T. C. Coquet, *Poétique et linguistique*. W zbiorze: *Essais de semiotique poétique*. Éd. A. J. Greimas. Paris 1972.

<sup>42</sup> Podobne uwagi krytyczne o tezach Lotmana dotyczących aktywizacji semantycznej warstwy brzmieniowej formułuje także Markiewicz (*op. cit.*).

Reasumując, podstawowa słabość badań funkcjonalnych polega na tym, że nie wykryły one swoistych dla poezji strukturalnych ekwiwalentów funkcji poetyckiej. Strukturalizacja tekstu poetyckiego rozpatrywana z punktu widzenia jej konsekwencji semantycznych okazuje się nieswoista dla poezji: poszczególne odmiany tzw. poetyckiej czy literackiej „semantyzacji nadjęzykowej” występują także w innych typach mowy. Środki poetyckie rozpatrywane od strony ich konsekwencji semantycznych (przeciwstawienie i utożsamienie) okazują się więc tylko ekwiwalentami operacji myślowych, które w taki sam lub nieco inny sposób realizowane są także w tekstach niepoetyckich.

Jeżeli zaś swoistość języka poetyckiego będziemy próbowali wiązać nie z semantycznymi konsekwencjami zastosowania środków poetyckich, lecz z nimi samymi (z określonym repertuarem środków, ze sposobem realizowania tych funkcji), to popadniemy nieuchronnie w normatywizm. Koncepcja taka będzie opisywać nie tyle poezję w ogóle, ile pewien idealny model poezji, bliski gustom badacza i reprezentujący za zwyczaj jakąś określoną poetykę historyczną.

Tak więc strukturalne wyznaczniki swoistości poezji okazują się bądź za szerokie, bądź za wąskie. Lotmanowska koncepcja języka poetyckiego, jak pokazaliśmy, kładzie nacisk na semantyzację nadjęzykową, a zatem na za szerokie wyznaczniki funkcji poetyckiej. Nie brak jednak w tekstach Lotmana fragmentów, które swoistość poezji utożsamiają z określonym modelem poezji, z określoną poetyką (repertuarem środków poetyckich).

Lotmanowi bliska jest poetyka oszczędna, funkcjonalna, nieozdobna, poetyka, w której wszystko służy znaczeniu. Czy jednak uprawnia to do stwierdzeń w rodzaju:

w sztuce [...] dowolna konstrukcja formalna służąca samej sobie i nie niosąca informacji przeczy samej idei sztuki jako złożonego systemu mającego [...] charakter semiotyczny. [A 113]

Lotman dowodzi tej tezy analizując np. wiersz Innokientija Annien-skiego *Ещё лилин*. Kiedy powiada, że „poza poezją taka struktura zajęłaby wiele stron” (A 113), ma niewątpliwie rację. Można by jednak wskazać równie przekonujące przykłady wierszy retorycznych czy barokowych, w których poeta w mowie ozdobnej i zawilej wypowiada coś, co dałoby się powiedzieć w prostym zdaniu.

Wreszcie trzeci wątek rozważań funkcjonalistycznych utożsamiający język poetycki z systemami nowych elementów znaczących konstytuowanych w poezji, mianowicie jednostek mniejszych niż słowo, a mających znaczenie samodzielne, budzi równie poważne zastrzeżenia. Mielibyśmy tu co najwyżej do czynienia nie z językiem, lecz z mową naśladowującą język, skoro owe znaczące są swoiste tylko dla danego tekstu. Jednakże, jak staraliśmy się pokazać, zarówno systemowy charakter

owych uporządkowań naddanych (ich językopodobność) jak i sama ich intersubiektywna rozpoznawalność budzą poważne wątpliwości.

Krytyka ta — jeśli jest zasadna — nie deprecjonuje bynajmniej osiągnięć funkcjonalistów, choć odmawia im zasługi skonstruowania poprawnego pojęcia języka poetyckiego. Wykryli oni, że mowa — jak sądzili niesłusznie, tylko artystyczna — zorganizowana jest w mikro- i makrostruktury rozmaitych typów. Rozróżnili także, inspirując się Saussurowskim pojęciem języka, paradygmatyczne i syntagmatyczne aspekty owej strukturalizacji. Wykazali, że nie opisuje jej żadna gramatyka języka etnicznego, ponieważ strukturalizacja ta może dotyczyć: poziomów, których jednostki są mniejsze niż znaki języka (morfemy czy leksemy); poziomów, których jednostki są większe niż zdania, zatem większe od największych analizowanych przez tradycyjną gramatykę jednostek mowy; a także poziomów, które nie mają już charakteru lingwistycznego, choć występują w strukturze pewnych tekstów literackich i nieliterackich. Bez osiągnięć funkcjonalistów niemożliwe byłyby ani współczesne nam próby konstruowania gramatyk tekstowych, ani szereg innych badań dotyczących rozmaitych typów języków i odmian wypowiedzi.

Dodajmy, że funkcjoniści mają zasługi nie tylko i może nie głównie w dziedzinie badań teoretycznych z zakresu lingwistyki i semiotyki strukturalnej, a więc w dziedzinie, którą się tu zajmujemy. Unowocześnili oni metody badań historycznoliterackich, wywarli ogromny wpływ na badania z zakresu poetyki oraz wypracowali narzędzia, bez których dzisiejsza krytyka literacka, zwłaszcza zaś poetycka, byłaby nie do pomysłenia.