

Edward Balcerzan

"Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów. Warszawa 1973", praca zbiorowa pod redakcją Marii Renaty Mayenowej, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973....: [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 400-411

1974

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SEMIOTYKA I STRUKTURA TEKSTU. STUDIA POŚWIĘCONE VII MIĘDZYNARODOWEMU KONGRESOWI SŁAWISTÓW, WARSZAWA 1973. Praca zbiorowa pod redakcją Marii Renaty Mayenowej. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 374 + errata na wklejce. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Są okresy w życiu humanistyki, w których forma książki zbiorowej odgrywa rolę nie mniej inspirującą i ważną niż publikacja książkowa jednego autora. Z reguły tzw. „zbiorówki” — redagowane na wzór zeszytu czasopisma — wyprzedzają edycję tomów indywidualnych: zawierają wiadomości aktualne, z ostatniej (w miarę możliwości wydawniczych) chwili. Z kolei tomy indywidualne — raz po raz — naśladują kompozycję dzieła zbiorowego. Dążą nie tyle do maksymalnej spójności wywodu, ile do poruszenia myśli w serii ostro, natrętnie zaatakowanych problemów. Normą dyskursu naukowego staje się dialog (czy *colloquium*, by posłużyć się nadzwyczaj sugestywnym określeniem gatunkowym z podtytułu pracy Marii Janion¹); związanie „głosu” badacza z „wielogłosem” zbiorowości naukowej każe nam pilnie śledzić funkcjonowanie takich elementów retoryki literaturoznawczej, jak przypis, cytat, aluzja, parafraza. Celem pierwszym okazuje się tu otwieranie perspektyw poznawczych. W tym systemie każda próba bilansu doświadczeń określa się — ostatecznie — jako prognoza dalszych poczynąń: jest wartościowa, jeżeli może wyposażać daną dyscyplinę w narzędzia, które będą przydatne w przyszłości. Z pewnego punktu widzenia — np. wedle Jurija Lotmana — opisaną wyżej sytuację można traktować jako odpowiadającą normie funkcjonowania wiedzy naukowej w ogóle, jeżeli zgodzimy się z tezą:

„[...] nauka nie stanowi instrumentu uzyskiwania odpowiedzi — z chwilą gdy to lub inne zagadnienie zostaje rozwiązane ostatecznie, wypada z obszaru nauki, przedostaje się na teren wiedzy ponaukowej. A więc zadanie nauki — to prawidłowe stawianie pytań. [...] W konsekwencji: cały krąg problemów metodologicznych, wszystko, cokolwiek pojawia się na drodze od pytania do odpowiedzi (ale nie w obrębie samej odpowiedzi), należy do nauki”².

Inwazja ksiąg zbiorowych, albo szerzej: popularność takich sposobów pisania, które magazynują i odzwierciedlają wysiłek intelektualny całych grup, całych wspólnot badawczych, wydaje się świadectwem żywotności wiedzy pytającej, budowanej jako system otwarty, zorientowanej na dialog.

Do tego rodzaju refleksji skłania zwłaszcza — silniej bodaj niż czytanie innych „zbiorówek” — lektura *Semiotyki i struktury tekstu* (książki, trzeba to stwierdzić od razu, wypiełgnowanej z wielką starannością). Autorami poszczególnych artykułów są uczeni z Bułgarii, Czechosłowacji, Polski, Związku Radzieckiego. Teksty ogłoszono w języku polskim, rosyjskim i czeskim. Spotykają się tu cztery dyscypliny:

1) semiotyka kultury (rozważana w kategoriach ogólnoteoretycznych i w szeregu badań szczegółowych nad językami religii, folkloru, widowisk, malastwa, muzyki, poezji);

2) semantyka (teoria spójności tekstu werbalnego i teoria metod eksplikacji znaczeń słów i wyrażeń mowy potocznej);

3) wersologia (porównawcza metryka słowiańska);

¹ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, s. 7—8.

² Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Ленинград 1972, s. 4.

4) sztuka interpretacji (realizowana jednak — w pracach Borisa Uspienskiego, o, Jerzego Faryny, Teresy Dobrzyńskiej i innych — raczej jako metoda pomocnicza, obsługująca problematykę którejs z trzech pierwszych dyscyplin).

Powiedzieć by można, iż ramy kompozycyjne tomu znajdują się jakby „na zewnątrz”: w dziejach pewnych motywów badawczych, w perypetiach niektórych idei, będących (od kilku lat — czy kilkunastu) przedmiotem dociekań zorganizowanych kolektywów naukowych. Zróżnicowaniu geografii (dziedzin i języków) przeciwstawia się tu konsekwentna jednolitość głównych dyrektyw metodologicznych, a także: uderzające podobieństwo technologii pracy naukowej. Oto podstawą większości pojęć i konceptów jest w *Semiotyce i strukturze tekstu* imponujący empiryzm; nic — lub prawie nic — z improwizacji; bez mała każda rozprawa znajduje wsparcie w żmudnej i czasochłonnej analizie potężnych porcji materiału. (Choć przecież strukturalizm nie byłby strukturalizmem, gdyby nie umiał i pracowitości uczynić obiektem gry. Najbardziej „benedyktyńską” i „ludyczną” zarazem rozprawą jest w tym tomie — Borisa Uspienskiego interpretacja warstwy brzmień jednego wiersza Michaiła Łomonosowa.)

Zespół rudymenarnych pojęć semiotyki — uporządkowanych dobitnie i jasno — omawiają badacze radziecy: W. W. Iwanow, J. M. Lotman, A. M. Piatigorski, W. N. Toporow i B. A. Uspienski, w artykule *Тезисы к семиотическому изучению культуры (в применении к славянским текстам)*. Zwrócono już uwagę na rolę konfiguracji przestrzennych w teorii kultury i literatury strukturalizmu radzieckiego. „Ignorując niemal całkowicie te perspektywy badawcze, jakie otwiera czasowość dzieła literackiego, autor interesuje się przede wszystkim jego przestrzennością” — pisał niedawno Henryk Markiewicz o Lotmanie³. Istotnie, w *Tezach* punktem wyjścia jest właśnie „przestrzeń kultury” (i kultura jako przestrzeń) — w opozycji do, nieustannie ewoluującej i modyfikowanej przez świadomość ludzką, „przestrzeni nie-kultury” (s. 9—10). Przy tym samo pojęcie „przestrzeni” odnosi się nie tylko do geografii i obsługuje nie tylko badania nad architekturą (s. 12—13) czy teatrem (zob. s. 337—355), lecz również pojawia się w rozważaniach na temat biologicznych zróżnicowań uczestników życia kulturalnego tej czy innej epoki (obszar kultury dziecięcej), partycypuje w rekonstrukcjach systemu wyobrażeń religijnych (mit jako przestrzeń), odgranicza takie „teren” czy „pola”, jak „świadomość—nieświadomość”, „wiedza—niewiedza”, „własne—cudze”, „zdrowe—patologiczne” itp.

„Charakterystyczne, że wiek XX po wyczerpaniu rezerw przestrzennego [w ścisłym znaczeniu słowa — dopisek E. B.] poszerzania kultury (cała przestrzeń geograficzna została »nasycona« kulturą, »przedpole« zniknęło) zwrócił się ku problemowi podświadomości, konstruując nowy typ przestrzeni, dającej się przeciwstawić kulturze” (s. 11).

A więc „przestrzenia” jest każda „struktura”. I jednocześnie wszelki „chaos” (s. 10), na tle którego wyodrębniają się byty ustrukturuwane. Prawda, istnieje możliwość systemów pozaprzestrzennych, takich jak — analizowane wcześniej przez Lotmana — abstrakcyjne, czysto myślowe wyobrażenie świata pozagrobowego w mistycznych nurtach prawosławia⁴, niemniej jednak i kategoria „pozaprzestrzenności” znaczy w opozycji do „tego, co przestrzenne”. Stanowi naruszenie kanonu, a nie kanon samoistny, nowy.

³ H. Markiewicz, *Literatura w świetle semiotyki*. (Na marginesie prac J. Lotmana). W zbiorze: *Konteksty nauki o literaturze*. Wrocław 1973, s. 95.

⁴ J. M. Lotman, *O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich*. Tłumaczył E. Balcerzan. „Teksty” 1974, z. 3.

Opisane wyżej widzenie przedmiotu badań humanistyki nie powinno dziwić. (Zresztą „przedmiot” to także swoiście wypełniona „przestrzeń”.) Sam leksykon terminów — od dawna: w psychologii postaci, w pracach Freuda czy Junga, w teorii pola językowego, w koncepcjach Ingardena — uruchamia tu wyobraźnię przestrzenną. Pojęcia „poziomów” i „warstw”, „pól” i „granic”, „napięcie” i „interakcji” zmuszają do ustawicznego określania relacji między „zamkniętym” a „otwartym”, „wyższym” a „niższym” (bytującym „nad” lub „pod”, lub „między”), nie mówiąc już o wyrażeniach metaforyzowanych — w strukturze głębokiej — np. „skomplikowanie” jako „labirynt” i „ciemność”; „prostota” jako „linia” i „światło”. To, co dla innych szkół może być jednak tylko ubocznym działaniem plastyczności mowy, którą trzeba poskromić — choćby w kodach sformalizowanych (logiki czy matematyki), dla pięciu uczonych radzieckich stanowi istotny punkt wyjścia. Jest źródłem energii zasilającej funkcjonowanie całej aparatury semiotycznej.

I to z paru względów.

Po pierwsze: semiotyka chce ujawniać w kulturze — jej całościowość i jednolitość, i poszukując języka, w którym są zmagazynowane odwieczne, uniwersalne doświadczenia ludzi i społeczeństw, natrafia na system rozróżnień przestrzennych (typu: góra—dół, lewy—prawy, bliski—daleki, ograniczony—bezgraniczny). Są to formy orientacji w świecie: tyleż archaiczne co i bardzo współczesne (kino, telewizja — zob. s. 14—15). *Tezy* nie kwestionują wprowadzie analogicznej roli pomiarów czasowych, ale też czas nie angażuje jakoś wyobraźni autorów. Synchronia — w końcu — pochłania diachronię (zob. s. 18—19).

Po drugie: samo pojęcie „całości” (całości kultury) automatycznie niejako rodzi wizję obiektu postrzeganego „od razu”, który sytuuje się w przestrzeni właśnie. Rzecz by można, iż „struktura” to „przestrzeń”, i „całość” to „przestrzeń”. *Tezy* ciągną ku rozwiązaniom monistycznym. Postulat prymatu tego, co jednolite, nad tym, co wielorakie, pojawia się tu wielokrotnie. W różnym „natężeniu”. Z dwóch dopuszczalnych sposobów czytania tekstu, który może być sekwencją znaków i może być/znakiem niepodzielnym, autorów intryguje sposób drugi. Badanie wypowiedzi dyskretnych, urzeczywistnianych w przebiegu czasowym, stanowiło atrakcję dla lingwistyki pierwszej połowy naszego stulecia. Zainteresowanie to ulega zmianie w nurcie semiotyki dzisiejszej i ustępuje miejsca badaniom tekstów jako całości znaczących (s. 14). Z kolei wiedza o kulturze, budowana dotąd w serii dyscyplin autonomicznych, powinna także wkroczyć w stadium pełnej integracji. Zrazu wprowadzie, w pierwszym akapicie, *Tezy* uznają autonomię różnych dyscyplin — na równi z wiedzą interdyscyplinarną (s. 9). Dalej jednak ambicja ogarnięcia całokształtu form kultury (przynajmniej kultury słowiańskiej) okazuje się ważniejsza („выдвигается вперед” — s. 30) niż rozwój dyscyplin zajętych rekonstrukcją porządków immanentnych. Powtarza się sąd, że immanentyzm należy już do przeszłości. Są to wprowadzie przygodne tylko napomknięcia, a nie dogmaty semiotologii. Wszakże i w tych, rzucanych mimochodem, opiniach kryje się niebezpieczeństwo.

Niebezpieczeństwo przesady.

Oto Jerzy Faryno, badacz utalentowany i oryginalny — autor licznych komentarzy do prac semiotyków z Tartu i Moskwy⁵, w rozprawie *Некоторые вопросы теории поэтического языка. (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой)* rezygnuje (nagle) z poszukiwania wyznaczników swoistości języka poety-

⁵ Zob. J. Faryno: *Zagadnienia teorii tekstu literackiego na łamach zeszytów naukowych Uniwersytetu Tartuskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4; *Propozycje semiotyków radzieckich*. „Teksty” 1972, z. 1; *Kultura jako system semiotyczny*. „Nurt” 1971, z. 11.

kiego. „Określenie »poetycki« — to określenie umowne, zasugerowane nie przez odrębną jakość danego języka, lecz jedynie przez przyjęte powszechnie dzielenie tekstów na »poetyckie« i »nie-poetyckie« [...]” (s. 142—143). Wychodzi na to, że publiczność literacka wie, co jest poezją (co jest nie-poezją), podczas gdy badacz musi się zadowolić tym, co oferuje mu świadomość tej czy innej epoki, i żadnych uniwersalnych reguł sztuki poetyckiej sam wykryć nie potrafi? Brzmi to niewiarygodnie dzisiaj, po ustaleniach Tynianowa i Jakobsona, Ingardena, Mukařovskiego, Sławińskiego: nie, semiotyka nie powinna — aż z taką beztróską — bagatelizować doświadczeń, z których sama wyrasta. W tym wypadku: doświadczeń „autonomicznej” poetyki i „autonomicznej” teorii literatury. Jest potrzebna obok nauk szczegółowych, jest do pomyślenia — jako ich synteza — ponad nimi. Tak. Ale przenigdy zamiast. (Dla semiotyki „zamiast” oznacza już nie „przestrzeń” lecz „próżnię”.) Zwłaszcza zaś w sytuacji, gdy istnieje wiele dyscyplin, które wcale nie wyczerpały możliwości badań immanentnych. Trudno np. nazwać „przestarzałą” postawę naukową Jerzego Bartmińskiego, który w szkicu *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej* domaga się słusznie, aby studia nad folklorem respektowały „to, co w nim odrębne, swoiste, wynikię z innych warunków tworzenia tekstu i jego przekazu [...]” (s. 81).

Po trzecie (wracam do *Tez*): myślenie przestrzenne wynika z idei badania kultury jako hierarchii systemów (zob. s. 23; tu „hierarchia” = „przestrzeń; przestrzeń zabudowana w porządku „pionowym”). Spośród wielu kapitalnych zagadnień, opisanych lapidarnie i treściwie, jakby wedle zasady wiersza awangardowego („minimum słów — maksimum aluzji wyobrażeniowych”), takich jak orientacja tekstu na nadawcę i odbiorcę (s. 15—17), model poetyki generatywnej tekstu (s. 20—22), rola translatoologii w badaniach komparatystycznych (s. 28), „poliglotyzm” a „jednójzyczność” kultury (s. 31) — myśl o hierarchiczności przestrzeni kulturowych zasługuje na szczególne wyróżnienie.

W istocie kultura jest zawsze „pionowym” układem wartości, i to z dwóch punktów widzenia. Z perspektywy badacza stanowi budowlę jakby trzypiętrową: na piętrze najwyższym znajdują się rozliczne, wielokrotnie komentowane, „wtórne systemy modelujące” (s. 26), a więc literatura artystyczna, muzyka, malarstwo i inne (s. 27); niżej — system języka naturalnego, i wreszcie najniżej — systemy „podjęzykowe”, czyli takie systemy semiotyczne (życie codziennie, technologia produkcji dóbr kultury materialnej, sposób poruszania się wśród przedmiotów gospodarki domowej), w których każdy element „jest denotatem słowa (albo związku słów) języka naturalnego” (s. 29).

Tego trzeciego pojęcia brakowało we wcześniejszych pracach Rosjan, a wydaje się, że dopiero włączenie do obrazu kultury — kodów „podjęzykowych” daje ową, tak upragnioną, całość. Z perspektywy kultury samej... hierarchie zmieniają się z epoki na epokę! W każdej synchronii „Określony poszczególny system semiotyczny uzyskuje rangę systemu dominującego i jego reguły strukturalne przedostają się do innych struktur i do kultury jako całości. Tak tedy można mówić o kulturach nastawionych na piśmiennictwo (tekst) lub na mowę ustną, na słowo i na rysunek. Może istnieć kultura zorientowana na kulturę albo na sferę pozakulturową. Nastawienie kultury na matematykę w dobie racjonalizmu czy (do pewnego stopnia) w początkach drugiej połowy XX w. daje się konfrontować z nastawieniem kultury na poezję w latach romantyzmu albo symbolizmu” (s. 32).

W tych czterech zdaniach tkwi projekt wszelkiej syntezy historycznoliterackiej. W każdym okresie nie tylko pojedyncze teksty: indywidualne wykonania zadań założonych w tym czy innym kodzie, ale i same kody są zorientowane wzglę-

dem siebie hierarchicznie. Jedne, jak film przed kilkudziesięciu laty, zawzięcie walczą o legitymację wstępu do Krainy Sztuki; inne (dziś operetka) stacają się ku obszarom „podsztuki”; stratyfikacja publiczności artystycznej każe nieraz tym samym systemom — choćby poezji XX-wiecznej — partycypować w kilku różnych strukturach wartości: „u góry”, ale i jakby „u dołu”; „w centrum”, ale i „na peryferiach”. Arystoteles wartościował rozmaite formy sztuki, dając pierwszeństwo muzyce, ustanawiając prymat tekstu literackiego nad grą aktorską i innymi „ozdobami” (scenografia) spektaklu, głosząc wyższość działania nad opowiadaniem (tragicii nad eposem): można było — po wiekach — wyświetlić ograniczenia gustu Stagiryty i wystrzegać się podobnych konstatacji normatywnych w nauce. W istocie jednak kultura jest zawsze normatywna. Zawsze ocenia: nie tylko utwory, ale i aktualne możliwości systemów komunikacji międzyludzkiej. Precyzyjne wypracowanie reguł badania „pionowych” konfiguracji w przestrzeni kultury — inicjowane w *Tezach* — wydaje się dziś bodaj najpilniejszą koniecznością.

Ilustracją i rozwinięciem *Tez* są w omawianym tomie artykuły zamieszczone na końcu książki, w części pt. *Zagadnienia tekstów semiotycznie niejednorodnych*. J. Lotmana *Театр и театральность в строе культуры начала XIX в.* to ważny głos w dyskusji nad teatrologią. Analizując „procesy oddziaływania świata pozateatralnego na teatralny i odwrotnie”: mechanizm przenikania języka sceny do przestrzeni pozascenicznej (s. 337) — badacz wyodrębnia trzy sytuacje modelowe.

1. Między normami czytania tekstu widowiska a rozumieniem „życia” nie ma analogii, przeciwnie, jest przepaść. Na każdym z tych obszarów obowiązują inne proporcje aksjologiczne (powiedzmy: odmienne kryteria „szczerości” i „zakłamania”, „przyzwoitości” i „nieprzyzwoitości”). „Przestrzeń artystyczna i pozaartystyczna odgraniczone są linią tak ostrą, że pozostają zaledwie w stosunku współodniesienia, ale nie współprzenikania” (s. 338). W tym układzie nie tylko nieaktor, który by chciał poza sceną uprawiać aktorstwo, lecz także człowiek teatru, który by zaczął na scenie przemawiać, gestykulować, intonować wzruszenie i traktować partnerów „jak w życiu”, są skazani na zarzut nieautentyczności. Przykładem opisanej wyżej sytuacji, umownym zresztą, pisze Lotman, może być klasycyzm.

2. Sztuka teatralna zajmuje się modelowaniem i programowaniem zachowań pozateatralnych. Aktorstwo wkracza w obyczajowość. W biografie. W sferę intymnych pragnień jednostki i w relacje międzyosobowe. Teatr wyznacza styl gry o władzę, nadto: sposób poruszania się w przestrzeni władzy (s. 353—355). Wprowadza moment reżyserii do uroczystości oficjalnych (s. 351—352). Działania wojenne — stają się „teatrem wojny” (s. 344). Moda — przemienia ubiory w kostiumy. Wzmoczona teatralność (semiotyczność) życia nie jest już, z punktu widzenia osób wrzuconych w daną kulturę, symptomem nieautentyczności. Przeciwnie: podejrzewa się o „pozę”, zakłamanie, konserwatyzm, niedorozwój osobowości — tych, którzy akurat nie chcą lub nie potrafią grać własnych biografii. Tyrania teatralności zaznacza się wyraźnie w dobie romantyzmu.

3. Etykieta ukształtowana poza sceną — zaczyna dyktować styl inscenizacjom teatralnym. Dzieje się tak, jak gdyby „życie samo” pisało partytury dla reżyserów, scenografów i aktorów. Jest to, powiada Lotman, zasada realizmu. (Chyba jednak tylko realizmu krytycznego?)

Koncepcje Lotmana wydają się nadzwyczaj trafne. Bo w istocie: nie sposób określić funkcji teatru — poza kontekstem „teatralności” („nieteatralności”) całości kształtu form komunikacji społecznej i zarazem: form autokomunikacji wszystkich, jak by powiedział Witkacy, Istnień Poszczególnych. Doktryny teatralne, rewolucje i reformy (wielkie i kameralne), opinie krytyków i recenzentów, popularność lub

krzyżys popularności znaczą zarówno w odniesieniu do tradycji kultury widowiskowej (jej autonomii Lotman nie docenia), jak i wobec form mowy potocznej: w tym wypadku „mowy” synkretycznej. Teatr może obumierać, gdy oddala się od „życia”. Lub dokładniej — od aktualnych wyobrażeń na temat autentyczności „życia”. Ale zerwanie z „życiem” zagraża w równym stopniu mowie pozateatralnej, która obsługuje prywatną i oficjalną codzienność. Ratunkiem — w erze kryzysu — okazuje się teatr.

„Interesującym wskaźnikiem teatralizacji życia codziennego okazuje się to, iż szeroko rozpowszechnione w obyczajowości szlacheckiej początków XIX w. spektakle amatorskie i teatryki domowe, równie jak i ciążenie ku scenie zawodowej, odczuwano jako odejście z kraju umowności i z nieszczerze żyjącego »świata« do krainy autentyczności i bezpośredniości uczuć, to jest jako obniżenie poziomu semiotyczności zachowań” (s. 348).

Szkic Lotmana jest porywający; budzi też i wątpliwości.

Autor definiuje „teatralność” w sposób zbyt ogólny. O teatralności decyduje moment, w którym człowiek i świat przeistaczają się — i oto „rzeczy stają się znakami rzeczy” (s. 337). W tym ujęciu ginie granica między spektaklem a tekstem malarstwa przedstawiającego (zob. s. 337—338), choć przecież zupełnie utożsamienie sztuki teatralnej i sztuki malarskiej — nawet w obrębie tak pojemnej definicji „teatralności” — byłoby niesłuszne: co zrobić z malarstwem nieprzedstawiającym, które nie zna ani „rzeczy”, ani „znaków rzeczy”?⁶ Niechć badaczy radzieckich do „immanentyzmu” daje o sobie znać w artykule Lotmana: efekt tego jest taki, że pomija się tu zagadnienie swoistości teatru jako sztuki, którą się, mimo wszystko, produkuje w innym porządku semiotycznym niż teksty zachowań codziennych.

W końcu każdy teatr, klasycystyczny, romantyczny czy realistyczny, zawiera w swej strukturze elementy niezależne od koniunktur tej czy innej epoki. A więc, przykłady pierwsze z brzegu: powtarzalność przedstawień — wobec niepowtarzalności (najsilniej nawet uteatralizowanych) biografii czy wojen; istnienie gotowych (najczęściej jednak) partytur dramatycznych — podczas gdy tekst zachowań jest improwizacją (znow: najczęściej). I jeszcze: możliwość poprawiania dzieła teatralnego w serii kolejnych wariantów tego dzieła — nie znana widowiskom „życia”, a w każdym razie — niecharakterystyczna dla większości sytuacji „życiowych” (choć obecna np. w cyklu wykładów uniwersyteckich, w cyklu zajęć lekcyjnych).

Wyjściem byłoby opracowanie skali teatralności zachowań pozateatralnych, przy niezbędnym założeniu, iż nie każda „semiotyczność” równa się „teatralności” *sensu stricto*. Na tej skali, by sięgnąć do analiz Lotmana, na pewno inaczej — bliżej teatru „jako takiego” — dałoby się usytuować defilady z czasów Pawła I (s. 350—352), natomiast pozy i oszustwa Aleksandra I, które tylko w narracji literackiej, zmetaforyzowanej, można wpisywać w model „teatru jednego aktora” (s. 354), w istocie bowiem ich sens wynika z reguł technologii rządzenia i w układzie tych reguł znajduje wytłumaczenie, trzeba by umieścić znacznie dalej od „teatralności” artystycznej. Skoro punktem wyjścia jest teatr, a nie zbiór wszelkich form komunikacji synkretycznej, niechże „życie” ujawnia własną „teatralność” w różnym stopniu koncentracji i rozproszenia. Na pytanie zaś, co mianowicie zagęszcza się, a co się rozrzedza w takich czy innych tekstach para-

⁶ W dziele abstrakcjonistycznym chodzi głównie o to — jak formułuje R. Ingarden (*O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, „Estetyka” 1960, s. 159) — aby „układ plam barwnych, stanowiących elementy obrazu abstrakcyjnego, nie kontynuował wyglądu jakiejś rzeczy”.

teatralnych (*quasi-teatralnych*, przy-teatralnych, obok-teatralnych), odpowiadają tylko immanetne badania artystycznego języka teatru.

Fundamentalne problemy semiotyki — mechanizm transformacji idei w strukturę wyobrażeń przestrzennych (s. 367) i perypetie transformacji mitu, który z jednej kultury przenika do innej (s. 370) — są przedmiotem zainteresowań W. N. Toporowa w pracy *О семиотическом аспекте митраической мифологии в связи с реконструкцией некоторых древних представлений*.

Tezy głoszą, iż semiotyka (czy cybernetyka — s. 10) stanowi aparat naukowego poznania kultury (posługuje się metajęzykiem) i jednocześnie rozpoznaje samą siebie jako integralną część kultury naszej współczesności, będąc jednym z jej „języków” (s. 32). Gdyby — w tym drugim aspekcie — oglądać dociekania Toporowa (aspekt pierwszy wymaga nadto już specjalistycznej ekspertyzy), zastanowić musi sama motywacja wyboru tematu. Tematem artykułu jest mit Varuny i Mitry.

„Szczególnie zainteresowanie Mitrą, jeżeli traktować rzecz najogólniej, usprawiedliwia absolutnie wyjątkowy los tej postaci. Wyjątkowość zaś owa, poza wszystkim innym, tkwi w nadzwyczaj szerokim rozpowszechnieniu kultu Mitry w czasie i przestrzeni, w jego wszczepieniu bezpośrednim lub pośrednim w najróżniejsze tradycje kulturalne, w niezwyklej zdolności wchodzenia w ugrupowania synkretyczne, w jego roli szczególnej w sztuce, literaturze i języku, w zdumiewającej wielopostaciowości wcieleń Mitry (bóg, bohater eposu, postać historyczna, element systemu kosmicznego czy społecznego, cały rozdział słownika, zawierający nazwy budowli sakralnych i rytualnych atrybutów, pojęć związanych z czasem, osobliwych stanów itd.) i, na koniec, w maksymalnej semiotyczności tej postaci [tj. Mitry], która pozwala wydobyć rozliczne detale z dziejów rozwoju kultury człowieka w perspektywie jej znakowości” (s. 357).

Sam temat pracy Toporowa, obciążony, jak świadczą przypisy, wcale solidną literaturą przedmiotu, usprawiedliwienia — oczywiście — nie wymaga. Autorowi wyraźnie zależy nie na wytłumaczeniu wyboru tematu, lecz na wytłumaczeniu takim właśnie, które ujawnić ma aktualną hierarchię wartości, respektowaną w semiotyce. A więc: semiologię nęcą struktury o skomplikowanej ontologii, odznaczające się obfitością i kodów, i sensów. Kusi to, co ogromne, co olśniewa nie nadmiarem już, lecz wręcz przepychem informacji. Być może, tu najwyraźniej przez XX-wieczną naukę przeziiera XX-wieczna kultura. Jeżeli tak, to czy ta, która zrodziła *Uliksesa* Joyce’a, czy może nowsza, w której, przy nadprodukcji przekazów, wydaje się jeszcze możliwe „napisanie monografii wyczerpującej jakąś sferę prac ludzkich”⁷, choć niebawem, jak przewiduje *Fantastyka i futurologia*, wszelkie przedsięwzięcia monografistyczne okażą się niemożliwością?

Некоторые аспекты семиотической ориентации вторичных моделирующих систем B. M. Gasparowa oraz *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych* Marii Renaty Mayenowej świadczą o trwałej konieczności badań nad specyficznymi właściwościami poszczególnych języków sztuki. Gasparow postuluje typologię kodów artystycznych z punktu widzenia dominujących w nich typów w znaku. Najciekawsze obserwacje poświęca — jakże problematycznym — „znaczeniom” języka muzyki (s. 36—38). Ale: czy rzeczywiście „efekt metonimiczny w muzyce nigdy nie występuje w postaci czystej”? Są kompozycje — zajmowałem się kiedyś tą sprawą⁸ — „polecające” słuchaczowi rozpoznanie instrumentu. Dźwięk

⁷ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*. T. 1. Kraków 1970, s. 5.

⁸ E. Balcerzan, *Popularność literatury a „literatura popularna”*. (Na przykładzie poezji i piosenki). W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971, s. 246—248.

jest metonimią instrumentu. Chyba jedną z „czystszych” metonimii w ogóle. Instrument natomiast bywa także metonimią: środowiska (gitara, harmoniszka), regionu (kobza czy bandura), społeczności „młodszej” w sensie kulturalnym lub biologicznym (instrumenty dziecięce). Rozpoznanie tych dwóch ogniw metonimiczności (dźwięk uobecnia piszczałkę dziecięcą — piszczałka odsyła do dziecięcej podkultury) następuje w krótkiej chwili, w jednym „błysku”, to prawda, lecz warunkuje zarazem słyszenie sensów w tekście muzycznego.

Mayenowa analizuje ograniczenia znaków ikonicznych w komunikowaniu „treści prymarnych” (s. 45). A więc: „komunikat czysto ikoniczny nie jest w stanie przekazać informacji metajęzykowej”, „nie pozwala na interpretację metaforyczną” (s. 46), i jego nadawca (malarz) „nie może wprowadzać dwóch świadomości postrzegających ten sam przedmiot”; przekazy ikoniczne wreszcie „nie nadają się [...] do wyrażenia jakiegokolwiek wątpliwości” (s. 47). Autorka zastrzega, iż chodzi tu o ikonizację w stanie idealnym. Ale co to znaczy? Nie budzi wątpliwości postulat, aby pomijać w tego rodzaju ustaleniach komunikaty „nieczyste” — „włączone w szersze struktury o mieszanym charakterze semiotycznym” (s. 47) — więc np.: nie analizować malowideł, które znaczą poprzez tytuł (tekst słowny; zob. s. 48, przypis). To jasne. Czy słuszne jest jednak oglądanie znaku poza systemem reguł kultury i doświadczeń adresata? Czy prymarne treści innych tekstów, z werbalnymi włącznie, nie objawiłyby nam swego ubóstwa, gdyby wyizolować je z kontekstów tradycji, konwencji?

Na tle systemów kultury ograniczenia wypowiedzi ikonicznej nie przedstawiają się aż tak radykalnie. Ikonizacja nie wyklucza komizmu. Dowcipy rysunkowe („bez słów”) są chlebem powszednim prasy satyrycznej. Jak się wydaje, wszelki komizm konstytuuje się między językiem przedmiotowym a metajęzykiem. Zwłaszcza zaś: komizm parodii. Tutaj tekst atakuje inny tekst. Atakuje nadto inny język (zob. *Tezy*, s. 23, punkt 6.0.1). Wyspiańskiego parodia obrazu Matejki *Bitwa pod Grunwaldem* jest komunikatem metajęzykowym. Podobnie trawestacja, prześmiewcze zniekształcenie jakiegos znanego obrazu (autoportret Salvadora Dalí wprojektowany w portret Monny Lisy di Giocondo). Gdy pierwowzór jest znany, słowa są niepotrzebne. Wszelako znajomość tradycji stanowi warunek wszelkiej transformacji humorystycznej. Nie tylko malarskiej, bo i literackiej, i muzycznej. Ponadto: istnieje możliwość konfrontacji dwu świadomości w kompozycji ikonicznej. Gdy Max Ernst w swych kolażach „umieszczał elementy posiadające same przez się względną niezależność”⁹, np. rysunki z katalogów muzealnych, świadomość zdroworozsądkowa autora rysunków wkraczała w spór ze świadomością halucynacyjną¹⁰ autora montażu. I wreszcie: dodatkowych wyjaśnień wymagałoby rozpatrywanie ikonu wyłącznie w tekście — by tak rzec — „jednokrotnym” (malowidło, plakat) i nieruchomym. A film (niemy)? a cykl rysunkowy (bez słów)? a współczesne rzeźby kinetyczne? W pewnym scenariuszu Majakowskiego następują po sobie dwa kadry — 1) malutka kobieta tuli się do ściany, 2) odjazd kamery: to nie ściana, to są plecy olbrzymiego mężczyzny. Jak widać, ruchomy tekst ikoniczny może być zawieszony między „prawdą” a „nieprawdą” i, w związku z tym, może wyrażać jakieś wątpliwości.

⁹ A. Breton, *Nadrealizm i malarstwo*. Przekład Z. Bieńkowski. W zbiorze: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Wybrały i opracowały E. Grabka i H. Morawska. Warszawa 1963, s. 478.

¹⁰ Zob. M. Ernst, *Jaka jest technika collage'u?* Przekład Z. Bieńkowski. W: jw., s. 494.

Pozostaje nie rozstrzygnięty problem: w jakiej mierze przykłady powyższe należy brać pod uwagę analizując ikoniczność w „stanie idealnym”. Cały problem upada, rzecz jasna, jeżeli uznamy, iż w omawianym szkicu chodzi o *normatywną* definicję znaku / komunikatu ikonicznego. Nie sądzę jednak, aby tak było w istocie. Celem przedsięwzięcia badawczego M. R. Mayenowej wydaje się raczej próba zastosowania wobec typologii znaków — reguły *redukcji*. Nie jest to w *Semiotyce i strukturze tekstu* wypadek odosobniony. Analogicznie postępują: Anna Wierzbicka w „*Aktach mowy*”, Andrzej Bogusławski w finezyjnej rozprawce *O rozcłonkowaniu treściowym wypowiedzenia* i Maciej Grochowski w artykule *Eksplikacje znaczeń czasowników ruchu*.

„Wszystkie definicje znaczeń powinny być zbudowane z jak najmniejszej liczby najprostszych semantycznie, powtarzających się wyrażen” (s. 191), czyli tzw. indefinibiliów (s. 189) — pisze Grochowski. Efekt ten osiąga się wskutek — jak obserwowaliśmy w rozważaniach Mayenowej — ograniczenia cech badanego obiektu do niezbędnego minimum. Obojętne, czy obiektem eksplikacji jest wyrażenie werbalne czy pozawerbalny element systemu semiotycznego (np. znak ikoniczny). Powiada Bogusławski, iż każdy „uznaje zasadę zwaną »brzytwą Ockhama«, zasadę »niemnożenia bytów ponad potrzebę«. Zasada ta [...] jest pewnym wysłowieniem samego statusu nauki jako działania zmierzającego do ustalenia prawdy: zmniejszanie liczby wprowadzanych pojęć jest po prostu ucieczką przed możliwymi fałszami” (s. 70). Dopóki redukcjonizm obowiązuje w semantyce użytkowych form mowy potocznej i ma na celu opracowanie słownika wyrażen elementarnych, dopóty nie budzi zastrzeżeń. Jakkolwiek i w tej dziedzinie jego jedynowładztwo jest problematyczne: jeszcze wystarczy Grochowskiemu, którego eksplikacje znaczeń czasowników ruchu przypominają toporne sformułowania z regulaminu musztry („człapać” — o istocie żywej posiadającej nogi: poruszać się wolno, stawiając głośno nogi”; s. 192) i zakładają nader uproszczoną wizję świata, w którym, dajmy na to, „podróżować” to tylko „poruszać się za pomocą pojazdu, przebywając duże odległości” (s. 195) — w jakim celu? z jaką nadzieją? w jakiej relacji do „niepodróżowania”? z jakimi wyobrażeniami na temat przestrzeni? i już nie wystarczy Wierzbickiej, która ze zwrotów będących np. prośbą, rozkazem, pytaniem, zakazem, pozwoleniem, obietnicą, protestem, pozdrowieniem wydobywa coraz zawilsze „struktury głębokie”, przypominające — bez przesady! — Peiperowski „układ rozkwitania”, usiłujące ocalić wszystkie możliwe intencje podmiotu mówiącego.

„A więc na przykład zdanie z książki kucharskiej »Rozbij cztery jajka...«, wyjęte z rozdziału na temat omletów, można przedstawić w sposób następujący:

Rozbij cztery jajka... = Zakładając, że chcesz zrobić omlet, chcąc spowodować, żebyś wiedział, jak to zrobić, wyobrażając sobie, że jesteś ze mną, mówię: chcę, żebyś rozbił cztery jajka...” (s. 215).

I pomyśleć, że w tym samym nurcie badań semantycznych eksplikacja treści prymarnych „podróż” może być tak uboga, a interpretacja przepisu na omlet — tak rozwibrowana odcieniami znaczeń! Wiem: moje uwagi są wyrazem partykularnych interesów literaturoznawcy. I do tego zmierzam. Czy reguła Ockhama może być normą dla całej semiotyki? Nie. Badając sztukę obcujemy bowiem z takimi „wiązkami” bytów, które wygenerowano *ponad* potrzebę właśnie. Semiotyka chce ogarnąć sztukę i nie-sztukę. Musi wchłonąć też i doświadczenia (a nawet uczulenia) wiedzy o systemach komunikacji artystycznej. Jeżeli pragnie „być sobą”. Musi zatem przemyśleć na nowo udział tendencji redukcjonistycznych. W dziejach wiedzy o sztuce trudno bowiem ustalić, co przyniosło więcej szkód: nadmiar

pojęć, przed którym ostrzega Bogusławski, czy nieobecność pewnych kategorii interpretacyjnych. Lub ich łudząca „prostota”. Poetyka dzieła literackiego wyeliminowała wprawdzie niektóre terminy, zrezygnowała z niektórych uroszczeń (choćby psychologizacyjnych), przede wszystkim jednak rozwinęła się mnożąc i komplikując własne instrumentarium badawcze. Zamiast jednego „słowa” — typologia słów „jedno-” i „dwugłosowych”. W miejsce jednego „autora” — cała „galeria postaci” (dużych figur semantycznych) w układzie nadawczym (i odbiorczym) wewnętrznej struktury powieści. Nie „forma” i „treść” — lecz koncepcja wielopoziomowości dzieła. Itd. Tutaj nakaz redukcji nie może być czymś „jedynie słusznym”. Bezsprzeczne korzyści niesie także amplitfikacja pola terminologicznego. Problem istotny i żmudny: jak pogodzić sprzeczne racje dyscyplin w obrębie semiotyki? Faworyzując kody prymitywne — gubimy narzędzia rekonstrukcji kodów wysoko zorganizowanych (takie niebezpieczeństwo widzę w koncepcji Mayenowej, która dobrze wyjaśnia mechanizm propagandy wizualnej, ale kosztem zbyt wielu wyrzeczeń w analizie ikoniczności artystycznej). Wychodząc od sztuki — ku nie-sztuce — możemy, i tu Bogusławski ma rację, „wmówić” przekazom użytkowym nadto już wyrafinowaną „ideologię”.

Semiotyka szuka dróg wyjścia. Bada możliwości przejść.

Interesującą propozycją w tych usiłowaniach jest praca T. M. Nikołajewej *Смысловое членение текста и его индивидуальные варианты. (Опыт экспериментального исследования функций пауз при чтении)*. Wprowadzając pojęcie „strefy wolnego wyboru”, które określa indywidualne rozumienie konstrukcji tekstu werbalnego (w trakcie głośnego czytania tekstu), autorka proponuje ilościowe różnicowanie zjawisk „artystyczności” i „nieartystyczności” (w skromnym, co prawda, wycinku). „Nasza hipoteza brzmi przy tym następująco: w tekście nieartystycznym strefa wolnego wyboru powinna pojawiać się rzadziej i liczba zbieżnych pauz znaczeniowych odwrotnie, powinna okazać się większa” (s. 70).

Z kolei Teresa Dobrzyńska w sugestywnie napisanym szkicu *Metafora w baśni* sięga po wyróżniki jakościowe. Baśń to dogodny punkt wyjścia: należy równocześnie do literatury (dzieła Andersena) i do gatunków „podliterackiej” komunikacji społecznej. „Przyjęcie baśniowej ramy gatunkowej powoduje, że wyrażenia, które w innym tekście mogłyby się pojawić tylko jako metaforyczne [...], tu w baśni mają — mimo literalnego odczytania — status normalnych wyrażeń” (s. 175). Ponieważ metafora w baśni „może kolidować z metaforopodobnymi wyrażeniami baśniowymi, wymaga więc specjalnych zabiegów asekuracyjnych — wprowadzenia komentującego kontekstu, czyli umożliwienia określonego rachunku konsekwencji” (s. 186). Ustalenia powyższe nie wyczerpują się przecież w granicach samej „baśniologii”. Przeciwnie. Autorka zastanawia się dalej nad stosunkiem opowieści baśniowej do utworu poetyckiego. Podczas gdy baśń ogranicza udział metafor, to „tekst poetycki może być traktowany albo jako metaforycznie przedstawiony obraz zwykłych wydarzeń i zjawisk lub też jako adekwatny opis niezwykłego, poetycko-baśniowego świata. »Poetyckości« przedstawienia — w pierwszym wypadku — odpowiadałyby w drugim »poetyckość« w planie świata przedstawionego” (s. 188). W ten sposób autorka znajduje „złoty środek”: opisany przez nią mechanizm pozwala badać dwa różne kody (baśń i poezję) jako podobne do siebie i odrębne, przy czym i podobieństwa, i odrębności stają się tu jednakowo wyraziste. Zwłaszcza gdy założy się jeszcze (tego założenia brakuje w pracy Dobrzyńskiej) możliwość lektury dwutorowej (czy dwukodowej) utworu poetyckiego, który bywa (np. w twórczości Juliana Przybosa) rozciągany między metaforą świata „zwykłego” a baśnią „uniezwykłą” o tym samym świecie.

Jak wspomniałem, badanie struktur prymitywnych z pozycji wiedzy o strukturach wyrafinowanych — droga od komplikacji ku prostocie — kryje w sobie zasadzki. Grozi „przefilozofowaniem” powiadomień banalnych. Ale nie zawsze. Oto Jerzy Faryno w omawianej tu już pracy o języku poetyckim wychodzi wprawdzie od komunikacji potocznej i dociera do poezji (Maryny Cwietajewej), w istocie jednak jego tekst trzeba by oceniać w porządku „inwersyjnym”, ponieważ celne interpretacje wyrażen potocznych wyrastają tu z doświadczeń badacza komunikatów poetyckich. To poezja uczy czytania systemu w wypowiedzi (s. 143). To w poezji każdy układ słów podejrzewa się o projekt całościowej wizji świata. I przez pryzmat lektur poetyckich prędkiej dostrzega się bogactwo treści „zwykłych” tekstów — typu: „księżyc wschodzi”, „słońce rozjaśnia niebo” (s. 136—141). Widzi się zwłaszcza działanie nakazów i zakazów, które obowiązują użytkownika i określają, co wolno, a czego nie wolno mówić w granicach danego systemu, ale także, i to jest najciekawsze, co wolno, a czego nie wolno wyobrażać sobie — dopóty, dopóki użytkownik porusza się w przestrzeni tego właśnie systemu znaków. Szkic Faryny wydaje się cenny nie tyle jako koncepcja języka poezji (w tym aspekcie zgłaszałem już zastrzeżenia), ile jako propozycja badania poetyckości potencjalnej kodów niepoetyckich.

Bez groźnej „brzytwy Ockhama” obywa się szczęśliwie Karel Pala w artykule *O komunikační situaci*. Wcześniejsze schematy aktu komunikacji semiotycznej okazują się zbyt ubogie (s. 49—50). Uzupełnienia i modyfikacje Pali są „mnożeniem bytów”, ale wedle faktycznych potrzeb. Najbardziej przekonujące wydaje się rozróżnienie kompetencji językowej i kompetencji „świadomościowej” (s. 52—53), przy słusznej obserwacji, iż nie ma dwóch użytkowników języka, których kompetencje — pierwsza i druga — odznaczałyby się całkowitą tożsamością. (Porozumienie jest zawsze „oswojeniem” nieporozumienia; nigdy — jego absolutną anihilacją.)

Wersologię w *Semiotyce i strukturze tekstu* reprezentują prace: Zdzisławy Kopczyńskiej i Lucylli Pszczołowskiej *Słownik rytmiczny prozy polskiej i wiersza polskiego*, Atanasa Sławowa *Болгарский восьмисложник XIX века*, Květy Sgallovej *Postavení monosylab v českém sylabotónickém verši*, Stanislavy Mazákové *Sylabická délka věty v českém trocheji a jambu*, Miroslava Červenki *Český epický daktyl*, W. E. Cholszewnikowa *Русские трёхсложные размеры (в сопоставлении с польским)*, Marii Grzędzielskiej *Polski jedenastozgłoskowiec jambiczny*, M. Ł. Gasparowa *Оппозиция „стих—проза” и становление русского литературного стиха*.

Ponad stustronicowy blok wersologiczny stanowi jakby „książkę w książce” i zasługiwałby na osobną recenzję; tutaj przyjdzie się jednak ograniczyć do rekonstruksu metodologicznego: w jaki sposób teoria wiersza — znakomicie wyspecjalizowana, bardziej niż inne dziedziny literaturoznawcze hermetyczna, obdarzona wrażliwą pamięcią własnej wielowiekowej tradycji, od dawien dawna współdziałająca z lingwistyką i, wskutek tego, świetnie zorientowana w blaskach i cieniach interdyscyplinarności — wpisuje się w semiotykę kultury.

Po pierwsze: wciąga w orbitę swoich zainteresowań — coraz konsekwentniej — teksty prozy (Kopczyńska, Pszczołowska), a także historyczne uwarunkowania świadomości tego, co „wierszowe”, i tego, co „prozatorskie” (Gasparow). Aby ostać się jako teoria wiersza, musi rozwijać się równolegle jako teoria „nie-wiersza”. Wykracza więc poza własną nazwę.

Po drugie: wchodzi na teren literaturoznawstwa porównawczego. Skąd wynikają rozmaite niespodzianki. Oto rozpowszechnionej opinii na temat większej „naturalności” (zgodności z „duchem” języka) sylabotonizmu rosyjskiego — w porównaniu z polskim — przeciwstawia się Rosjanin, który stwierdza, iż to polskie sylabotoniki

odznaczają się większą energią, m. in. dlatego, że pozwalają rozróżniać cezurę i dia-rezę (s. 306), kataleksę i hiperkataleksę (s. 313); wersologia rosyjska terminów tych nie stosuje.

Po trzecie: pieczołowicie analizuje granice semantyczności konstrukcji wierszowych, ich — przemijającą — zdolność reprezentowania pewnych gatunków i pewnych pól tematycznych (zob. Červenka — s. 279; Grzędzielska — s. 319). Sądę, iż w tych analizach — prędzej czy później — musi dojść do spotkania wersyfikacji i teorii znaku.

Po czwarte: z coraz większym upodobaniem zajmuje się klasyfikacją funkcji stałych „miejs c” w strukturze wiersza; w kilku pracach mówi się o różnicy między „półwierszami” (Sgallová — s. 252; Červenka — s. 279), o nieidentyczności zadań i nacechowań rytmicznych członu średniówkowego i klauzulowego (Kopczyńska, Pszczołowska — s. 228). Zapewne, takie są konsekwencje immanentnego rozwoju wersologii — naturalna pokusa rozbijania wciąż mniejszych „atomów” tekstu — pośrednio jednak praca nad topografią wiersza wiąże się z nadrzędnością kategorii przestrzeni, o czym była mowa w części wstępnej tej recenzji.

Edward Balcerzan