

Josip Użarević

Nieprzystawalność

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/3, 285-298

1990

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.

JOSIP UŽAREVIĆ

NIEPRZYSTAWALNOŚĆ

Niemal pod sam koniec *Struktury tekstu artystycznego* Jurij M. Łotman (1984, s. 397) przedstawia taką oto tezę: „Jednym z podstawowych praw tekstu artystycznego jest jego nierównomierność — współwystępowanie elementów różnorodnych pod względem konstrukcyjnym”. Jest to tylko jedno z wielu ujęć, za pośrednictwem których Łotman wskazuje na istnienie i sens owego „prawa”. Samo to prawo jednak nigdzie nie zostało przybrane w ostateczną definicję, co więcej — występuje pod różnymi nazwami.

Tutaj dokonamy próby zebrania w jednym miejscu najważniejszych myśli, spostrzeżeń i uwag, którymi Łotman dotyka zjawiska nieprzystawalności w tekście artystycznym. Myśli te są zawarte głównie w książce *Struktura tekstu artystycznego*.

Jak wspomnieliśmy, sam Łotman nie nadaje temu zjawisku (prawu) jednoznacznej nazwy (terminu). W książce znajdujemy szereg sformułowań, które bez wątpienia oznaczają to samo. Oto najczęstsze: „soczetanije niesoczetajemogo”, „soczetanije niesojediniajemych elementow”, „sowmieszczenije niesowmiestimogo”, „sojedinienije niesojediniajemogo”, „sblizenije raznorodnogo”, „sopostawlenije niesowmiestimogo”, „sopoloženije raznorodnogo” itd.

Starając się wykryć osobliwość tekstu artystycznego, Łotman wyróżnia w jego strukturze dwa czynniki — zasadę rytmu (powtarzalności) i metafory. Czynniki pierwszy (zasada rytmu) porządkuje to, co nie jest uporządkowane w języku naturalnym, drugi zaś (zasada metafory) łączy to, co nie może być połączone w języku naturalnym. Tak oto dochodzimy do pojęcia „ekwiwalencji składników nieekwiwalentnych” (w sfe-

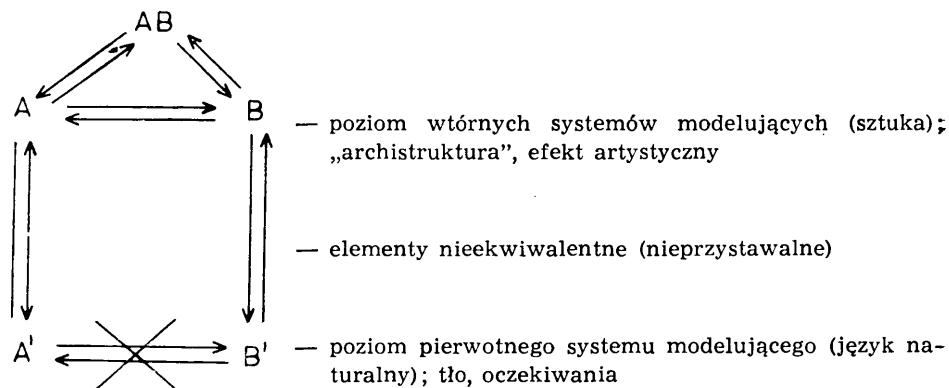
[Josip Užarević (ur. 1953), chorwacki badacz literatury, rusycysta, docent Uniwersytetu Zagrzebskiego, zajmuje się studiami nad liryką, semiotyką radziecką, semantyką i strukturą „zjawisk negatywnych” (paradoksy, kłamstwa, złudzenia). W druku książki o kompozycji utworów lirycznych Mandelsztama i Pasternaka oraz o literaturze, języku i paradoksie.]

Przekład według: J. Užarević, *Inkompatibilnost*. W zbiorze: *Pojmovnik ruske avangarde*. Ur. A. Flaker, D. Ugrešić, z. 2, Zagreb 1984, s. 49—65.]

rze paradygmatyki) oraz „łączenia składników niepołączalnych albo nieprzystawalnych” (w sferze syntagmatyki). We wszystkich swoich tekstach Łotman konsekwentnie trzyma się tej różnicy terminologicznej. Będziemy mu w tym wierni, jednak ze względu na „najgłębszą” strukturę tekstu artystycznego oba zagadnienia — zarówno ekwiwalencję składników nieekwiwalentnych, jak i łączenie składników niepołączalnych, postraktujemy jako realizacyjne postaci w gruncie rzeczy wspólnego mechanizmu. Tym samym zrównujemy pojęcie nieprzystawalności z pojęciem nieekwiwalencji.

Co znaczy teza, że w tekście artystycznym zachodzi zrównanie tego, co nie jest zrównane w języku naturalnym? Ponieważ tekst artystyczny jest traktowany jako „wtórny system modelujący”, ekwiwalencja jednostek semantycznych dokonuje się dzięki zestawieniu ze sobą takich jednostek leksykalnych i innych semantycznych, które mogą być całkowicie nieekwiwalentne na poziomie struktury pierwotnej, lingwistycznej. Sprawa jednakże nie kończy się na prostym stwierdzeniu ekwiwalencji składników nieekwiwalentnych. Jako że stan ekwiwalencji różnorodnych składników został narzucony przez strukturę artystyczną, odbiorca tekstu musi założyć istnienie innego jeszcze systemu semantycznego, różnego od obowiązującego potocznie, w którego to obrębie dane składniki funkcjonują jako uporządkowane. Tak dochodzimy do struktury typu „wtórnego” (wyższego, artystycznego). To m.in. znaczy, że przyjąwszy ekwiwalencję składników nieekwiwalentnych, musimy również przyjąć, iż znaki o różnych denotatach na płaszczyźnie językowej mają wspólne denotaty na płaszczyźnie systemów sekundarnych.

Już dzięki powyższemu możemy w zjawisku „ekwiwalencji składników nieekwiwalentnych” wyróżnić te czynniki i ich wzajemne relacje, które rzucają światło również na mechanizm „połączeń niedopuszczalnych”. Oto schemat, który zobrazuje omawianą problematykę:



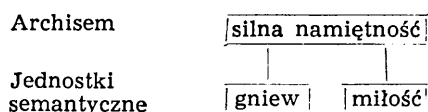
Na obszarze paradygmatyki (w osi ekwiwalencji) A' i B' symbolizują denotaty odmienne (w płaszczyźnie języka naturalnego) aniżeli znaki A i B, natomiast symbol AB odpowiada denotatowi wspól-

n e m u dla A i B. Pojawia się on w płaszczyźnie odbioru artystycznego, czyli struktury artystycznej (w syntagmatyce te same symbole, które zachowują ten sam typ wzajemnej relacji, oznaczać będą inny rodzaj współwystępujących składników).

Powracamy do paradygmatyki, aby na kilku przykładach zilustrować sposób zrównywania się nieekwiwalentnych jednostek w rozmaitych płaszczyznach struktury tekstowej. Tak więc w poezji na poziomie rytmicznym spotykamy się z zasadą izometrii. Z jednej strony wyrazy nieizometryczne w tekście poetyckim nie mogą być „synonimami wtórnymi (poetyckimi)”, z drugiej zaś — izometria stanowi często dostateczny powód, żeby dwa wyrazy, bardzo odległe w języku, traktować jako ekwiwalentne. W ten sposób struktura rytmiczna tekstu tworzy coś w rodzaju wtórnej synonimii konstruującej szczególny świat denotatów. Rym, który jako zjawisko można rozpatrywać na osobnym poziomie, również w dużym stopniu przyczynia się do zrównywania składników nieekwiwalentnych. Rym jest fonetycznym zachodzeniem na siebie (*sowpadienije*) wyrazów albo ich części w pozycji nacechowanej ze względu na jednostkę rytmiczną — przy nietożsamości semantycznej. Są tu dwa istotne czynniki: powtarzalność (z efektem nawrotu do poprzedniego tekstu) i porównywalność rymowanych wyrazów (efekt parzystej korelacji).

Ten drugi moment jest ciekawy również ze względu na nasz problem. Dwa wyrazy, które jako zjawiska języka znajdują się poza wszelkimi postaciami związków — gramatycznych i semantycznych, w poezji okazują się połączone rymem w jedną parę konstrukcyjną. Tworząc w ten sposób szczególną dwoistość, rym zawiera jednocześnie utożsamienie i przeciwstawienie składników, które go budują (por. schemat). Na poziomie metrycznym segmentacja tekstu na odcinki ujednolicone pod względem metrycznym tworzy między nimi relację ekwiwalencji (wers jest równoważny wersowi, stopa — stopie). Powtórzenia gramatyczne, a także powtórzenia na poziomach niższych, pełnią m.in. funkcję zbliżającą rozmaite (niejednakowe) jednostki leksykalne. Na płaszczyźnie leksykalno-semantycznej związki między wyrazami zawiązują się dzięki ich równoległemu usytuowaniu względem siebie. „Jeżeli związki kontekstowe (*kontiektstnyje swiazi*) w języku naturalnym określone są przez mechanizm gramatycznego połączenia słów i syntagmy, to podstawowym mechanizmem języka poetyckiego będzie paralelizm” (1984, s. 239). Zbadajmy na konkretnym przykładzie, jak „w rzeczywistości” albo „w praktyce” wygląda zjawisko ekwiwalencji jednostek nieekwiwalentnych. Łotman rozpatruje wiersz Maryny Cwietajewej *O slozy na glazach...*, gdyż wydał mu się on dogodny do zademonstrowania „paradygmatyki semantycznej” (natomiast do zademonstrowania „syntaktyki semantycznej” nadają się jego zdaniem Pasternak i Majakowski). W wierszu Cwietajewej Łotman zwrócił uwagę na dwa składniki leksykalno-semantycz-

ne: „gniew” i „miłość”. W znaczeniu ogólnosłownikowym „miłość” i „gniew” są antonimami, jednak w wierszu Cwietajewej zostały one strukturalnie (składniowo i intonacyjnie) zrównane. Zarazem, dzięki funkcjonowaniu antytezy, na poziomie struktury poetyckiej aktywizują się te wszystkie cechy, które łączą oba wyrazy w archisem, oraz te, które stawiają je w pozycji przeciwległych biegunów. Przeciwstawienie obydwu pojęć prowadzi do tego, że „gniew” pojmowany jest jako „antymiłość”, „miłość” zaś jako „antygniew”; natomiast zrównanie wydobywa treść wspólną: „silną namiętność (*silnaja strast'*)”. Tak otrzymujemy schemat:



Porównując schemat Łotmana z naszym, zauważamy różnicę w traktowaniu archisemów jako wyższego piętra tekstu artystycznego. W przykładzie Łotmana bowiem archisem okazuje się czymś więcej niż nieokreśloną abstrakcyjną „silną namiętnością”, która nadto pokrywałaby obszar innych semów, takich jak np. nienawiść, uciecha, zazdrość. Zrównanie „gniewu” i „miłości” przynosi tu specyficzny, konkretny rezultat: „silną namiętność”, którą można określić mianem „gniewomiłości”.

A zatem, mówiąc ogólnie, forma wierszowana zrodziła się ze starań, aby słowa o odmiennym znaczeniu postawić w pozycji możliwie ekwiwalentnej.

Wykorzystując wszystkie postaci równoważności: rytmicznej, fonologicznej, gramatycznej, syntaktycznej — struktura poetycka przygotowuje odbiór tekstu jako zbudowanego zgodnie z zasadą wzajemnej równoważności części nawet w tym przypadku, gdy w danej strukturze nie jest to jasno wyrażone (dominuje „minus-struktura”) (1984, s. 239).

Tak oto najrozmaitsze powtórzenia: rytm jako powtórzenie pewnych jednostek prozodycznych w regularnych odstępach, rym jako powtórzenie jednakowych brzmień (*sozwuczii*) w wygłosie jednostki rytmicznej, eufonia jako powtórzenie określonych dźwięków w tekście — tworzą nader skomplikowaną tkanę sensów, która nakłada się na tkanę ogólnojęzykową, co przynosi efekt w postaci szczególnej, wyjątkowej dla wiersza koncentracji myśli.

W ramach wyznaczonych przez oś syntagmatyczną struktury tekstu artystycznego Łotman omawia tylko trzy płaszczyzny: fonologiczną (jeden z rozdziałów nosi tytuł *Następstwa fonologiczne w wersie*), leksykalno-semantyczną (*Syntagmatyka jednostek leksykalno-semantycznych*) oraz kompozycyjną. Ta ostatnia obejmuje w istocie wszystkie płaszczyzny:

Kompozycja wiersza stanowi najwyższą postać organizacji semantycznej tego typu tekstów (poetyckich — przypis J.U.), w których realizuje się znana

nam już zasada zrównania i przeciwstawienia (*so-protiwostawlenija*) jednostek znaczących (*znacaszczich*) na tym najwyższym poziomie (1973, s. 209; 1964, s. 277).

„Anulowanie tych czy innych obowiązujących w języku zakazów dotyczących łączenia wyrazów w łańcuchy (zdania) tworzy podstawę artystycznej syntagmatyki jednostek leksykalnych” (1984, s. 292). Tutaj Łotman wypowiada pewien sporny, aprioryczny sąd: podczas gdy w tekście nieartystycznym charakter relacji zależy od semantyki składników, w artystycznym — charakter relacji narzuca semantykę jednostkom.

Tak więc, aby dozwolone było łączenie danych jednostek semantycznych, powinny one mieć wspólną semantyczną cechę różnicującą. W poezji działa porządek odwrotny: fakt łączenia określa presumpcję obecności więzi semantycznej (1984, s. 294).

Teza ta wydaje się raczej tautologiczna aniżeli nieprawdziwa, ponieważ nie ulega kwestii, że prawidłowościom („regułom” lub „ograniczeniom”) podlegają także „zestawienia artystyczne”. Łotman jest tego świadom. Na pytanie, czy samo poetyckie uchylene ograniczeń nałożonych na łączenie jednostek tego lub innego poziomu na osi syntagmatycznej jest w jakiś sposób ograniczone — Łotman (1984, s. 133) odpowiada twierdząco.

Szereg pozbawiony wszelkich ograniczeń nakładanych na łączenie elementów (po każdym elemencie z jednakowym prawdopodobieństwem pojawia się dowolny z możliwych następnych) nie jest strukturą. Wydaje się, że warunkiem możliwości łączenia jest to, aby zbiory cech różnicujących każdego z nich tworzyły przecięcie zawierające choćby jeden element.

Dlatego też w związku z powyższym, ale i w związku z całym teoretycznym stanowiskiem Łotmana, nasuwa się pytanie: w jakiej mierze — gdy chodzi o wyjaśnienie mechanizmu sztuki — można hipostazować kategorię relacji, i w jakiej mierze jest nam ona rzeczywiście pomocna w teoretycznym przenikaniu istoty sztuki?

W *Strukturze tekstu artystycznego* (s. 395), w rozdziale o kompozycji natrafiamy na podrozdział zatytułowany *Współwystępowanie elementów różnorodnych jako zasada kompozycji*. Sens tego podrozdziału zawiera się w tej oto myśli: „Kompozycja tekstu artystycznego powstaje jako następstwo elementów różnorodnych pod względem funkcjonalnym, jako następstwo dominant różnych poziomów”. A więc z jednej strony mamy składniki należące do rozmaitych poziomów, układające się w jednolitą całość kompozycyjną. Z drugiej, w obrębie każdej płaszczyzny ciągi tworzą się tak (na zasadzie połączenia różnych składników), że najpierw powstają określone, odczuwalne następstwa strukturalne, które zaraz potem podlegają zaburzeniom w wyniku nakładania się na nie innych struktur zawartych w tekście artystycznym. W ten sposób powstaje mechanizm o nadzwyczajnej giętkości i nieobliczalnej aktywności semantycznej. W tym kontekście „zasada nierównomierności” zo-

staje wyniesiona do rangi „jednego z podstawowych praw tekstu artystycznego” (1984, s. 397; ten pogląd cytowaliśmy już na początku artykułu).

Łotmanowska klasyfikacja połączeń niepołączalnych (1984, s. 134) nie ma owego uniwersalnego charakteru, który został przypisany „niepołączalności”. Klasyfikacji dokonano ze względu na następujące aspekty „uchylania zakazów” w sferze syntagmatyki tekstu:

1. Uchylenie zakazu (*sniatije zaprietow*) na poziomie języka naturalnego, dotyczące łączenia składników wewnątrz tej samej jednostki semantycznej (wyrazu albo frazeologizmu). Przykłady pochodzą z wierszy Pasternaka:

*Czto w maje, kogda pojezdow raspisanije
Kamyszynskoj wietkoj czytajesz w puti,
Ono grandiozniej swiatogo pisanija,
Chotia jego syznowa wsio piereczti.*

(*Siestra moja żyźń i segodnia w razliwie...*)

*Skoriej so sna, czem s krysz; skoriej
Zabywczywyj, czem robkij,
Toptalsia doždik u dwieriej,
I pachło winnoj probkoj.*

(*Leto*)

[Że w maju, gdy czytasz wiszący w przedziale
Nowy rozkład jazdy kamyszyńskiej linii,
To wolisz od kanap szerniałych na szkwale,
I to potężniejsze od księgi biblijnej.

Raczej bezmyślnie niż nieśmiało
Raczej skroś sen niż z dachów —
Tupotał we drzwiach deszczyk mały,
Korkiem od wina pachnąc.]¹

W wyrazie *raspisanije* (rozkład jazdy), występującym w pierwszym przykładzie, przedrostek *ras-* sygnalizuje zdaniem Łotmana wzmocniony stopień czynności (jak np. w wyrazach *raschwalit'* albo *raspisat'*). Nic dziwnego więc, że *raspisanije* brzmi donośniej aniżeli zwyczajne *pisanije*. W przykładzie drugim frazeologizm *so sna* (w półśnie, zaspany, dopiero obudzony) pozostaje w ekwiwalencji syntaktycznej z luźnym związkiem wyrazowym *s krysz*. Zabieg ten przywraca frazeologizmowi jego pierwotny luz syntaktyczny, a wraz z nim znaczenie przedmiotowe.

2. Uchylenie zakazów dotyczących łączliwości (kombinatoryki) jednostek znaczeniowych języka naturalnego (chodzi o zakazy morfologiczne i syntaktyczne).

3. Zniesienie ograniczeń dopuszczalności semantycznej zdania (*semantyczeskaja otmieczennost' przedłożenija*). Na tym właśnie polegają

¹ B. Pasternak, *Poezje wybrane*. Przełożyli A. Ważyk i W. Słobodnik. Warszawa 1987.

wszystkie tradycyjne tropy. Tutaj Łotman prezentuje interesujący pogląd, zgodnie z którym „poetycka zasada sąsiedzowania” (*poeticeskij princip sosiedstva*) jako związku znaczeniowego polega na przeniesieniu syntagmatyki międzywyrazowej do planu składniowego. Tam bowiem, gdzie nie ma związków wyrażonych formalnie, jedynym kryterium prawidłowości konstrukcji jest możliwość połączenia jej na podstawie znaczeń.

Wracając do naszego schematu, możemy wysunąć kilka ogólnych, syntetycznych spostrzeżeń.

I. Po to, żeby można było mówić o powiązaniu elementów nieprzystawalnych, albo inaczej: o ekwiwalencji jednostek nieekwiwalentnych, należy najpierw założyć istnienie określonej nadstruktury („archistruktury” czy też prościej: struktury artystycznej), w ramach której elementy takie byłyby percypowane jako powiązane znaczeniowo. Jednostki nieprzystawalne (podstruktury) nie mają prawa oddziaływać na siebie destrukcyjnie: to właśnie ich wzajemny konflikt ma stanowić podstawę utworzenia struktury wyższego rzędu — dzieła artystycznego. Tak oto patrząc z najwyższego piętra, dochodzimy do paradoksalnego wniosku, że nieprzystawalność, rozumiana jako „nielogiczność”, „nieprawidłowość”, „niezwykłość”, „dziwaczność”, „zaskoczenie” itd., oglądana z perspektywy wewnętrznej (immanentnej) logiki dzieła artystycznego (bez której nie mogłoby być owego dzieła jako takiego) — właściwie nie istnieje. Stanowisko takie wypływa z uzasadnionej wątpliwości co do tego, czy poziom ogólnojęzykowy jako prymarny (tj. niższy) system modelujący może stanowić kryterium i miernik dla wszelkich prób odkrycia specyfiki „sekundarnego” (więc wyższego) systemu modelującego. Mówienie o sztuce zakłada jej istnienie. Ten decydujący, nieusuwalny drobiazg owocuje Łotmanowi w jego systemie szeregiem interesujących, lecz dosyć mętnych — a w każdym razie nie przemyślanych do końca — sądów aprioryczno-teleologicznych. Oto przykład wewnątrzsystemowego, semantycznego (pojęciowego, terminologicznego) wahnięcia, które doprowadza wręcz do sprzeczności. Podczas gdy w *Analizie poetyckiego teksta* (1972, s. 54) Łotman twierdzi, iż „wartość znaczeniowa (znacimost') (...) wszystkich elementów umożliwia presumpcję odbioru poetyckiego”, to w *Strukturze tekstu artystycznego* podkreśla on, że w poezji już sam fakt powiązania jednostek semantycznych „tworzy presumpcję wspólnego znaczenia” (s. 294). W pierwszym przypadku całość (tj. tekst artystyczny) jest definiowana przez składniki, w drugim zaś — elementy składowe są definiowane przez całość.

II. Już same elementy nieprzystawalne lub nierównoważne — na naszym schemacie oznaczone jako A i B — rządzą się, jak to powiedzieliśmy, rzeczywistymi, a nawet rygorystycznymi „prawami” i „regułami”, bez których nie ma mowy o z łą c z u a r t y s t y c z n y m / z r ó w n o w a ż o n y m. Innymi słowy, możliwość jakiegokolwiek, dowolnej kombi-

nacji jest zgoła obca zjawisku artystycznemu. Należy tu zwrócić uwagę na określony antagonizm, przeciwstawność elementów skorelowanych w strukturze tekstowej. Jak się wydaje, w tym kontekście odnajduje swoje miejsce zasada „opozycji binarnej”. Łotman słusznie zauważa: w odróżnieniu od np. książki telefonicznej tekst artystyczny albo mitologiczny powstaje na zasadzie binarnej opozycji semantycznej. Świat przedstawiony w tekście pozwala się z reguły dzielić na bogatych i biednych, prawowiernych i heretyków, oświeconych i nieoświeconych, ludzi natury i ludzi społeczeństwa, przyjaciół i wrogów. Dodać można do tego bardziej abstrakcyjnie sformułowaną, strukturalistyczną zasadę binarności: wartość znaczącą ma tylko to, czemu można przypisać antytezę. Dostrzegamy tutaj ogólne podobieństwo między pewnymi mechanizmami „artystycznymi” i „rzeczywistością”. Czyż rzeczywistość — u swych podstaw — również nie jest pozbawiona równowagi? I czy ta nierównowaga, widziana oczyma sztuki, nie przybiera częstokroć form alogicznych, absurdałnych? W określonych sytuacjach sztuka — mimo najlepszych chęci — nie może być modelem rzeczywistości, z tej mianowicie przyczyny, że model bezsensownego świata na najwyższym poziomie funkcjonuje sensownie.

III. Zjawisko nieprzystawalności, rozumiane po Łotmanowsku, nieuchronnie zakłada istnienie tła, na którym elementy niepołączalne wychodzą na jaw. Otóż kategoria tła nie została u Łotmana zarysowana jasno. W funkcji tej pojawiają się u niego najczęściej takie pojęcia jak: „język naturalny” (albo „prymarny system modelujący”), „poziom ogólnojęzykowy”, „tło pozatekstualne (*wnietiekstowij fon*)” itd. Zważywszy jedynie zjawisko nieprzystosowania, kategorię tła można ujmować z dwóch punktów widzenia: pierwszy nazwijmy tu *pozatekstualnym*, drugi — *wewnątrztekstualnym*. W pierwszym przypadku tekst artystyczny współgra z jakimś kontekstem, w drugim mamy do czynienia z mechanizmami inkorporowanymi do samego tekstu. Pozatekstualny punkt widzenia dopuszcza trzy rodzaje tła: a) tekst występuje na tle języka; b) tłem tekstu jest korpus literacki (tzn. również historyczno-literacki, a nawet artystyczny i w ogóle kulturowy). Takie ujęcie tła widać wyraźnie w Łotmanowskiej analizie wiersza Pasternaka *Zamiestitielnica* (1968, s. 209—224). Bez odniesienia do określonej tradycji kulturalno-artystycznej (Lermontow, Heine, Schubert) sam tekst — pisze Łotman — nie mógłby osiągnąć pełnego efektu artystycznego (interpretację *Zamiestitielnicy* prezentujemy szczegółowo dalej). Dla nieprzystawalności w kontekście literackim, artystycznym i kulturowym istotne jest, ażeby nowe zjawiska artystyczne były odbierane jako przewzięcie starych (poprzednich). Innymi słowy: na tle poprzednich „formacji literackich” — nowe muszą sprawiać wrażenie „nieoczekiwanych” albo „nieprzystawalnych”; c) w roli tła, na którym składniki

tekstu artystycznego są odbierane jako niepołączalne może również występować codzienność (*byt*) z takimi dominantami jak „zdrowy rozsądek” (*zdrowy sens*), „naiwno-empiryczna koncepcja czasoprzestrzeni” i inne. Sztuka bywa wówczas rozumiana jako naruszanie jednoznacznych związków konstytuujących ów świat i dominujących w jego obrębie.

Wewnątrztekstualny punkt widzenia nie poddaje się łatwym podziałom ze względu na kategorię tła (nie wolno tu zapominać o jego bliższych związkach z pozatekstualnymi rodzajami tła). Ogólnie można powiedzieć, że „niepołączalność” realizuje się tu jako a) „pomieszczenie rozmaitych poziomów w tekście będące wynikiem nieuchronnego współwystępowania poziomów w obrębie całości artystycznej (por. „zasadę *matrioszek*” albo „syntagmatykę hierarchii”; 1964, s. 56) i b) „niepołączalność” wewnątrz szeregów syntagmatycznych. W tym kontekście należałoby chyba stawiać „prawo trzech czwartych” zapewniające dezautomatyzację tekstu artystycznego. Prawo to brzmi tak: jeżeli wziąć tekst, który na osi syntagmatycznej dzieli się na cztery segmenty, to niemal zawsze wykazuje on taką budowę, że pierwsze dwie ćwiartki wprowadzają określoną inercję strukturalną, trzecia ją łamie, ostatnia zaś na nowo przywraca strukturę początkową, wpisując do niej jednak fakt deformacji (1972, s. 52).

Takie bardzo kompleksowe pojęcie tła ma też oczywiście swój wspólny mianownik; jest nim postulat zakazu (por. ze schematem; tam sfera tła została oznaczona jako A' i B'). Określone elementy (struktury) nie mogą stawać we wzajemnym związku (łączyć się, zrównywać) ze względu na tło. Tak oto elementy nieprzystawalne oscylują między „tłem” a „archistrukturą” (por. schemat), czego rezultatem jest paradoks sztuki: „Gdyby istnienie poezji nie było bezspornie potwierdzone przez fakty, z dużym stopniem wiarygodności można by wykazać, iż jest ona niemożliwa” (1972, s. 34). Taki ogólny wniosek płynie również z niektórych „bardziej szczegółowych” paradoksów dotyczących zjawiska sztuki. Jeden z nich wziął się stąd, że wzmocnienie więzi strukturalnych w dziele artystycznym pogarsza przewidywalność (1964, s. 358; 1972, s. 35). W ramach wyznaczonych przez te koordynaty należy rozpatrywać powiązanie / podobieństwo sztuki i gry (1964, s. 98), stosunek między tym, co systemowe, a tym, co niesystemowe w utworze (1964, s. 98, 115), a nawet relację szumu do informacji (1964, s. 118).

Winniśmy jeszcze kilka słów na temat kategorii oczekiwania, nierozłącznie zrośniętej z kategorią tła. Bez niej nie mogłoby istnieć „efekt nieprzystawalności”. Trzeba przy tym podkreślić, że oczekiwanie (dla Łotmana) może być wyłącznie oczekiwaniem odbiorcy (widza, słuchacza). Jest ono kategorią psychologiczno-czasową: tłumaczy się jako uwaga skierowana na to, co nadchodzi, to zaś może być czworakiego rodzaju: a) trwa dalej z n a j o m a struktura, tzn. pojawiają się (po)zna-

ne już elementy; b) pojawia się nowa struktura (albo element); c) struktura się nie urzeczywistnia, tzn. nie pojawia się nic, i d) realizuje się („pojawia”) brak elementu oczekiwanego ze względu na strukturę (tu trzeba podkreślić: „ze względu na strukturę”, a nie jakiegokolwiek — w tym punkcie przypadek d) różni się od przypadku c), w którym luka (niezrealizowanie elementu) nie ma pozytywnej wartości znaczeniowej: po prostu nie zdarzyło się nic, choć coś mogło się zdarzyć).

Do tego można dodać jeszcze jeden, piąty, typ oczekiwania, stojący ponad wszystkimi wymienionymi uprzednio i nieporównywalny z nimi. Jest to coś w rodzaju „oczekiwania czystego”, „czystej gotowości” na to, co nadchodzi. W systemie Łotmana byłoby to chyba porównywalne z „oczekiwaniem poezji obecnym w świadomości czytelnika” (1972, s. 54). „Oczekiwanie poezji” jako coś w rodzaju „oczekiwania czystego” bynajmniej nie wyklucza nieoczekiwanych momentów w samej poezji. W aspekcie nieprzystawalności spośród wyliczonych form oczekiwania najważniejsze są te, które obejmuje punkt b) i d). Przypadek b) jest klasycznym „oczekiwaniem zawiedzionym”: spodziewaliśmy się jednego, a pojawiło się drugie. Przypadek d) jest w odróżnieniu od b) i bardziej złożony, i dużo ciekawszy. Nic dziwnego, że Łotman poświęca mu stosunkowo wiele uwagi, akcentując jego znaczenie dla struktury dzieła artystycznego. Chodzi o tzw. „zabiegi minusowe”, „wielkości minusowe” albo „minus-struktury” — jak nazywa je Łotman. Najczęściej występuje wariant pierwszy. Mówiąc zwięźle: „zabieg minusowy” to nacechowany znaczeniowo brak jakiegoś elementu w strukturze utworu (1964, s. 78). A więc, zamiast realizacji składnika, mamy realizację jego nieobecności. To wszakże znaczy, że na taką nieobecność trzeba patrzeć tak samo jak na wszystkie pozytywnie wyrażone elementy struktury. Tym sposobem „wielkość minusowa” koresponduje z pojęciem „zera semantycznego” w lingwistyce strukturalnej, a także z pojęciem „dziury” we współczesnej fizyce (atomowej). W literaturoznawstwie do pojęcia tego należałoby przyłączyć takie „wartości minusowe” jak „pauza” albo „milczenie artystyczne”.

W relacji do „oczekiwania” — nieprzystawalność objawia się jako coś „nieoczekiwanego”, „niespodziewanego”, „dziwnego” itd., ponieważ „oczekiwanie” włączone jest do kategorii tła (por. schemat na s. 286).

Nieprzystawalność pojmowaną na ów sposób Łotman tropi w różnych okresach, u różnych pisarzy: Batuszkowa, Lermontowa, Tiutczewa, A. K. Tołstoja, Cwietajewej, Majakowskiego, Pasternaka (analizom wymienionych autorów poświęcona jest druga część książki Łotmana *Analiz poetyckiego tekstu*), ale również u Dostojewskiego, Dzierżawina i innych. Przyjrzyjmy się pokrótce Łotmanowskim analizom tekstów poetyckich, aby tym dobitniej zilustrować całą kompleksowość oraz problematyczność takiego pojmowania nieprzystawalności.

Najpierw zbadamy przypadek, w którym elementy nieprzystawalne tworzą strukturę afirmującą świat (w niej) przedstawiony. Taką nieprzystawalność nazwiemy „pozytywną”. Analizując wiersz *Zamiestitielnica*, Łotman (1968, s. 195) stwierdza już na początku: „Wiersz Pasternaka został zbudowany na zasadzie zestawienia elementów niepołączalnych”. Wiążąc bezpośrednio pojęcie nieprzystawalności z pojęciem „tła” oraz „oczekiwania czytelniczego”, Łotman zaraz potem pisze:

Z jednej strony w świadomości czytelnika zachodzi nieustanna aktywizacja uporządkowań (*uporiadoczenności, uporiadoczenij*) z różnych poziomów — od tradycji ogólnokulturowej po stylistyczne i semantyczne właściwości frazy. Uporządkowania te wstępnie determinują strukturę oczekiwań czytelnika, tworząc określoną przewidywalność tekstu. Pasternak wszakże ze wszystkich możliwych kontynuacji za każdym razem wybiera najmniej oczekiwaną. Taka budowa wymaga stałego potwierdzania określonego systemu artystycznego w pamięci czytelnika i zaprzeczania temu systemowi tekstem. Nadaje to każdemu składnikowi semantycznemu charakter nieoczekiwany i wzmacnia jego ładunek informacyjny.

Dalej następuje rekonstrukcja typów tła, na których, zdaniem Łotmana, należy odczytywać wiersz Pasternaka. Z jednej strony (biorąc pod uwagę motyw „zastępowania”) będzie to tradycja romantyczna (Lermontow: *Rasstalis'my, no twoj portriet* [*Stargałem węzły...*] i Heine: *Ich stand in dunkeln Träumen...* [*W posępnej stałem zadumie...*]², z drugiej (zważywszy „życie umysłowe z domowym muzykowaniem”) będzie to określony model życia inteligencji rosyjskiej z początków XX wieku.

Te rodzaje tła kształtują „świadomość czytelniczną” jako swoistą „syntezę”. Jak, biorąc pod uwagę te dane, funkcjonuje tekst Pasternaka? Tradycja romantyczna podsuwa skojarzenie z marzycielskim „ja”, które „spogląda na miły sercu portret”. Pierwsze wersy tekstu Pasternaka: *Ja żywu s twojej kartoczkoi...* burzą skojarzenie romantyczne, kształtując w zamian „niedopuszczalny” (nieprzystawalny) ciąg: *ja — żywu — twoja kartoczka*. „Ja”, rozumiane z początku na modłę romantyczną, łączy się z „fotografią” (przypuszczalnie amatorską) jako czymś nie przystającym do tradycji romantycznej. Na poziomie leksykalno-semantycznym natomiast czasownik *żywu* jest semantycznie niepołączalny z wyrazem *kartoczka*. Przydając fotografii, w dalszym ciągu wiersza, cechy „według zasady najmniejszego prawdopodobieństwa” (zdjęcie żyje, śmieje się, gra na pianinie, skacze, wyłamuje palce itd.) — Pasternak afirmuje zasadę nieprzystawalności jako podstawową regułę konstrukcyjną swojego tekstu.

Drugi typ nieprzystawalności w wachlarzu Łotmanowskich sensów tego pojęcia można nazwać „oksymoronicznym”. Tutaj „łączenie nie-

² M. Lermontow, *Wiersze i poematy*. Przełożył C. Mąkowski. Warszawa 1980. — Heine, *Poezje wybrane*. Przełożył R. Handke. Warszawa 1948.

połączalnego" służy budowaniu struktury ukazującej świat nie do przyjęcia, absurdalny, fałszywy. Należy przy tym podkreślić, że „struktura myślenia” ma tu charakter dodatni (skądinąd struktura już z samej definicji jest czymś pozytywnym), wypełniony sensem, w odróżnieniu od „pokazywanego przedmiotu”, który, jak powiedziano, jest bezsensowny i fałszywy. Do takiego rozumienia nieprzystawalności Łotman dochodzi analizując wiersz Puszkina *Kogda za gorodom, zadumczyw, ja brožu...* [*Gdy się za miastem nieraz błąkam*]³. Wiersz składa się z dwóch części, które mówią o dwóch cmentarzach — miejskim i wiejskim.

Pierwsza połowa tekstu ma swoją jasną zasadę organizacji wewnętrznej. Pary wyrazów łączą się tu na zasadzie oksymoronu: do jednego wyrazu przyłączany jest drugi — najmniej przystający semantycznie; powstają związki niedopuszczalne (1972, s. 116),

np. *nariadnyje — grobnicy; miertwiecy — stolicy mawzolej — kupcow, czynowników; usopszyje — czynownicy; mielkiye — piramidy; bieznosyje — gienii* itd. Tą drogą Łotman dochodzi do wniosku: „Niedopuszczalność par, które tu zostały połączone, zarysowuje świat niedopuszczalny. Świat ten jest zorganizowany na zasadzie kłamstwa (*placz amurnyj*), bezsensu i oszustwa. Ale świat ten istnieje (1972, s. 117). Dla zjawiska „nieprzystawalności oksymoronicznej” i jego identyfikacji konieczne jest, jak się wydaje, ażeby w samej strukturze zawarty był, *implicite* lub *explicite*, „autorski punkt widzenia”, czyli stosunek autora do wykładanej treści (stosunek ten w takich przypadkach z zasady bywa negatywny), np. w wierszu Puszkina *Hot' plunut' da bieżat'...*

Trzecie możliwe pojmowanie nieprzystawalności możemy nazwać „destrukcyjnym” (niszczycielskim). Wniosek, do którego dochodzi Łotman, przebadawszy *Schemat śmiechu* Majakowskiego, stanowi swoistą negację nieprzystawalności jako zasady konstrukcyjnej:

Tekst zbudowany na nieprzystawalności (*niesowmestimostiach*) nie wpływa kształtując na strukturę. Jego strukturalność jest pozorna, jest on niesystemem wyposażonym w zewnętrzne właściwości systemu, przez co wzmaga się jego wewnętrzna chaotyczność (1972, s. 225).

Wniosek ten Łotman stawia po analizie „przesunięć znaczenia strukturalnego” (*sdwig strukturnych znaczenij*) na płaszczyźnie gatunku, syntagmatyki wewnętrznej oraz rymu. Gatunek utworu można ustalić na podstawie szczególnych właściwości: leksyki, frazeologii, tematyki, systemu obrazowania (*obraznaja sistiema*) itd. W wierszu Majakowskiego właściwości gatunkowe zostały połączone na zasadzie przeciwieństwa: intonacja przeczy frazeologii, temat — stylowi, bohater — przypisanej do niego roli wybawcy. Na płaszczyźnie frazeologicznej i leksykalno-semantycznej ów „system nieodpowiedniości” (*sistiema niesootwietstwij*) jest pogłębiony przez syntagmatykę wewnętrzną, np.: „*Chot' iz narodnoj*

³ A. Puszkin, *Poezje*. Przełożył J. Tuwim. Warszawa 1979.

guszczi, / a spas sried biela dnia; Da swietit sołnce w tiemnotie! / Gori-tie, zwiezdy, noczju!". Łącząc w jedną całość trzy rodzaje leksyki — elegijną, codzienną (*bytowaja*) i właściwą odom (*odiczeskaja*) — Majakowski uzyskuje ogólny efekt łączenia niepołączalnego (1972, s. 253). Rymy kalamburowe, niedokładne i o nierównej liczbie sylab, jak np. *znał o kom — s mołokom, baba — togda by, dym — wozdadim*, przedłużają zasadę przybliżania odległych pojęć, nie przynosząc jednak nowych, niespodziewanych sensów „dzięki ogólnej pozbawionej większego znaczenia treści” (*ibidem*). Na koniec wspomnijmy interesującą myśl Łotmana na temat struktury komizmu. Otóż, o ile kontrast tragiczny tworzy opozycję na tym samym poziomie struktury, przez co możliwa jest w zasadzie neutralizacja tej opozycji na określonym archipoziomie (*archiuro-wień*), np. zbrodnia — dobrodziejstwo — wypowiedź komiczna wyklucza jakąkolwiek pozycję neutralizacyjną, np. *W ogorodie buzina, a w Kije-wie diadka*. Na tej podstawie Łotman konkluduje, że taki komiczno-absurdalny typ tekstu nie stanowi struktury. Do podobnych wniosków dochodzi Łotman, analizując wiersze: A. K. Tolstoja *Sidit pod baldachimom...* i F. I. Tiutczewa *Nakanunie godowszcziny 4 awgusta 1864 g.* Podczas gdy wiersz Tolstoja wydaje się Łotmanowi „typologicznie” pokrewny ze *Schematem śmiechu* Majakowskiego (określonym jako satyra), z Tiutczewem sprawa ma się odwrotnie. Wyniki analizy są jednak bliskie poprzednim: w świetle tradycji romantycznej (tło!) świat poetycki Tiutczewa rysuje się plastycznie — nie chodzi o romantyczne rozdarcie płynące z połączenia dwóch kontrastujących na tym samym poziomie biegunów; chodzi o wewnętrzne pokrewieństwo z poetyką XX w., która „łączy to, co nie daje się połączyć w żadnym racjonalnym systemie” (1972, s. 196—197).

Tak oto nieprzystawalność (nieekwiwalencja) w systemie Łotmana ukazuje się jako pojęcie skrajnie skomplikowane. Po pierwsze z zasady funkcjonuje ona na wszystkich poziomach struktury artystycznej, jeżeli wszystkie plany struktury artystycznej są usemantyzowane. W tym rozumieniu zasada nieprzystawalności obejmuje także takie pojęcia jak „tropy”, „wątek”, „gatunek” itd.

Po drugie jawisko nieprzystawalności jest charakterystyczne nie tylko dla wieku XX. Łotman (1964, s. 145) wspomina np. *sopriażenije dalekowatych idiej* Łomonosowa oraz *strannyje sblizenija* Puszkina. Sam — jak mogliśmy zobaczyć — odnajduje zasadę nieprzystawalności w poezji Puszkina, Tiutczewa i innych. Znaczyłoby to, że „zasada nieprzystawalności” ma charakter uniwersalny w sensie czasowym (historycznym).

Po trzecie, warto wskazać, że Łotmanowska „nieprzystawalność” pozostaje w związku z całym szeregiem pojęć, których rosyjska teoria literatury używa, poczynwszy od pierwszej dekady naszego stulecia po lata trzydzieste. Wymieńmy niektóre: *montaż, fon, ostranienije, sdwig*.

I po czwarte, patrząc od strony funkcjonowania — nieprzystawalność może odgrywać rolę burzyciela struktury. Tu leży, jak się wydaje, najczulszy punkt Łotmanowskiego sensu tego pojęcia oraz samego zjawiska nieprzystawalności. Naszym zdaniem stawia to pod znakiem zapytania nie tylko pojęcie struktury jako takie — lecz również cały strukturalno-semiotyczny gmach, który Łotman wybudował na tym pojęciu.

Przełożył Jerzy Chmielewski

Bibliografia

- Łotman, J. M., *Lekcii po strukturalnoj poetikie. Wwiedienije, teorija sticha*. Uczonyje zapiski Tartuskogo gosudarstwiennogo uniwersitiet, wypusk 160. Trudy po znakovym sistiemam. I. Tartu 1964.
- Łotman, J. M., *Analiz dwuch stichotworienij*. Letniaja szkoła po wtoricznym modelirujuszczim sistiemam. Tezisy. Dokłady, 3. Tartuskij gosudarstwiennij uniwersitiet. Tartu 1968.
- Łotman, J. M., *Analiz poetičeskogo tekst*a. Leningrad 1972.
- Łotman, J. M., *Statii po tipologii kultury. Matieriały k kursu teorii litieratury*. Tartuskij gosudarstwiennij uniwersitiet. Tartu 1973.
- Łotman, J., *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984.