

# Jerzy Faryno

---

## Konfrontacja poetyk

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (15), 148-158

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

umysłowym dzisiejszego Pimki. Dlatego za mało tu (zacytujmy wstęp) „propozycji interpretacyjnych” a za dużo fragmentów użytecznych „przy rozmaitych powtórkach”.

Krzysztof Dybczuk

## Konfrontacja poetyk \*

0.0. Właściwej typologii poetyk (lub języków poetyckich) nie można zbudować w oparciu o powierzchowne wykładniki przekazów artystycznych.

*Trzy jesienie* i *Chaos pełnego lata* wybrałem ze względu na pewną zbieżność ich planu wyrażania, ale zestawiam je po to, by pokazać, że reprezentują one wykluczające się poetyki.

### 1.0. A. Achmatowa: „Trzy jesienie”

Mnie letnije prosto niewniatny ulybki,  
I tajny w zimie nie najdu,  
No ja nabludała poczti bez oszybki  
Tri osieni w każdym godu.

I pierwaja — prazdnicznyj biesporiadok  
Wczeraszniemu letu nazło,  
I list'ja letiat, słowno kłoczja tietradok,  
I zapach dymka tak ładanno-sładok,  
Wsio wlažno, piestro i swietło.

I pierwymi w taniec wstupajut bieriozy,  
Nakinuw skwoznoj ubor,  
Striachnuw wtoropiach mimolotnyje slozy  
Na sosiedku czerez zabor.

No eta bywajet — czut' naczata powiest'.  
Siekunda, minuta — i wot  
Prichodit wtoraja, biesstratna, kak sowiest',  
Mracznaj, kak wozdusznyj nalot.

Wsie każutsia srazu blednieje i starsze,  
Razgrablen letnij ujut,  
I trub zołoty ch ot dalonnyje marszy  
W pachuczem tumanie pływut...

I w wołnach chołodnych jego fimiama  
Zakryta wysokaja twierd',

\* Artykuł niniejszy jest próbą zestawienia wyników następujących niezależnych od siebie opracowań autora: *O interpretacji semiotycznej. Na przykładzie wierszy Tadeusza Kuźbika* („Pamiętnik Literacki” 1974 z. 1) oraz *Kod Achmatowej* („Russian Literature”. T. III. The Hague—Paris 1974).

No wietier rwanuł, raspachnułs' — i přímo  
 Wsiem stało poniatno: konczajetsia drama,  
 I eto nie triet'ja osien', a smiert'.

(*Tri osieni*, 1943)<sup>1</sup>

1.1. Świat początkowych czterech wersów rozpada się na dwie przeciwstawne części (w aspekcie temporalnym):

lato, zima	↔	jesień
niepodzielne, niedyskretne posiadające ukryty sens, wymagające zrozumienia (← <i>niejasne uśmiechy, tajemnica</i> <sup>2</sup> )	↔	podzielna, dyskretna (← <i>trzy</i> ) { powierzchniowa, nie wymaga- jąca rozumienia, oczywista (← <i>obserwowałam nieomylnie</i> <sup>3</sup> )
obiekt idealny, subiektywny (← nie lato, lecz <i>uśmiechy lata</i> ; nie zima, lecz <i>tajemnica</i> )	↔	{ obiekt realny, obiektywny (← <i>wyróżniłam, obserwowałam, nieomylnie trzy jesienie</i> )

1.2. Dalsze partie tekstu konkretyzują sens tego przeciwstawienia tylko częściowo, a to dlatego, że poezja Achmatowej jest poezją nastawioną na kod. To znaczy: Achmatowa posługuje się jakimś tylko jej znanym językiem (zestawem jednostek znaczących i reguł ich łączenia), który nie jest tożsamy z etnicznym językiem rosyjskim, ale jest wobec niego językiem homonimicznym. Dla czytelnika tekstów Achmatowej oznacza to: aby zrozumieć jej przekaz, trzeba się nauczyć jej języka, czyli konieczne jest pamiętanie znaczeń (użyć) odpowiednich jednostek z tekstów poprzedzających. Otóż, zgodnie z kodem „jesień” stanowi realną, obiektywną część świata, którego cechą podstawową jest zło, a najczęściej oznacza ona koniec życia, koniec świata (i w czasie, i w przestrzeni), chaos, śmierć. Mówiąc obrazowo, po „jesieni” u Achmatowej nie ma nic. „Zima” nie jest kolejną porą (przestrzenią) — to zupełnie inny świat, w żaden sposób nie powiązany z „jesienią”.

Pozycję finalną zajmuje w tym układzie również „lato” — z końcem „lata” kończy się także wszelka przestrzeń „wewnętrzna, tekstowa, zorganizowana, będąca obszarem pełni życia”. Po „lecie” następuje „wyjście na zewnątrz”, w „świat przemijający”. Z reguły jest to wyjście „w jesień”. Na przykład:

I w tajnuju družbu s wysokim,  
 Kak junyj orioł tiemnogłazym,

<sup>1</sup> A. Achmatowa: *Bieg wriemieni*. Moskwa-Leningrad 1965, s. 365—366.

<sup>2</sup> Wers „I tajny w ziemie nie najdu” rozumiem jako 'Nie jestem w stanie wykręć tajemnicy zimy'.

<sup>3</sup> „Oczywistość” jesieni została ponowiona w ostatniej zwrotce wiersza: „i přímo wsiem stało poniatno i stało się jasne (zrozumiałe) dla wszystkich”.



o różnym udziale kategorii antonimicznych, a niekiedy — kategorii ambiwalentnych.

1.4. Ostatnie z omówionych zjawisk najłatwiej prześledzić na przykładzie „pierwszej jesieni”: wszystkie jej oznaki są homonimiczne wobec oznak „lata”, „życia” itp., ale jednocześnie zawierają one pewne cechy, które można uznać za elementy wyjściowe ostatniej, „trzeciej jesieni” (a ściślej: „śmierci”):

nieład świąteczny	→ zrabowana przytulność	→	{ zerwał się; rozwarło się
lecą, spadają liście	→ nalot powietrzny	→	zerwał się
wilgoć, lzy	→ płyną; fale	→	×
dymek, wonny jak kadzidło	} → { pachnące mgły; chłodne fale kadzidła }	→	×

Brak niektórych odpowiedników w trzecim wypadku wolno tłumaczyć jako „nieobecność świata”.

1.5. Godna jest uwagi inna jeszcze osobliwość rozpatrywanej systematyki: zbliżaniu się do „kresu świata” towarzyszy zanikanie niektórych jego cech lub ich degradacja:

*jasno* → *mroczna*; *zakryte sklepienie* → *rozwarło się*,

gdzie „światło 'jasno' ” przewiduje obecność „nieba”, 'przezroczyściej kopuły' (która w kodzie Achmatowej jest ekwiwalentem zamkniętej przestrzeni wewnętrznej; świata 'wieczystego'); wyrażenie „zakryta twierd' 'zakryte sklepienie' ” powinno się czytać nie jako „zamknięte”, lecz jako 'nie-przezroczystość' i 'brak nieba, kopuły'; i wreszcie „raspachnułos' 'rozwarło się' ” nie „niebo”, lecz coś innego, coś, co nie zostało nazwane, coś anonimowego (wynika to z bezosobowej formy czasownika: „No wietier rwanuł, raspachnułos' — i přímo wsiem stało poniatno 'Lecz zerwał się wiatr, rozwarło się — i zrozumiałe stało się wszystkim' ”, formy, która nie nawiązuje do żadnego z elementów tekstu wcześniejszego).

W sposób podobny „ewoluują” i pozostałe cechy świata:

<i>barwnie</i>	→ <i>mroczna; bledsi</i>	→	×
'zazdrość; krzywda'	→ <i>bezstronna</i>	→	×
świat wypełniony (← <i>liście; brzozy;</i> <i>płat itp.</i> )	} → { pustka (← <i>zrabowana</i> <i>przytulność; da-</i> <i>lekcie marsze)</i> }	→	×
//			
świat materialny	} → { świat bezprzed- miotowy (← <i>mgły;</i> <i>fale)</i> }	→	×

ciepło (← <i>dymek</i> )	} → {	chłód (← <i>w chłod- nych falach kadzidla</i> )	} → ×
ruch, szybkość (← <i>zaczynają taniec</i> )	} → {	tempo zwolnione (← <i> płyną; marsze</i> )	} → ×
trwanie; czasowniki czasu teraźniejszego	} → {	trwanie; czasowniki czasu teraźniejszego; ale obecność form biernych (← <i>zrabo- wana; zakryte</i> )	} → {
			czasowniki czasu przeszłego; czynności jednokrotne
<i>pierwsza</i> (jesień)	→	<i>druga</i> (jesień)	→ nie-jesień; <i>śmierć</i>

1.6. I ostatnia uwaga: tekst jest zbudowany na zasadzie zmniejszania się informacji. Najlepiej to widać na poziomie długości tekstu: opis ostatniej (trzeciej) jesieni został zredukowany do jednego tylko słowa — „śmierć”. Przymuszczalnie wpisana tu jest myśl, że 'nicieś nie podlega opisowi; nie tylko jest nieświatem, lecz także brakiem wszelkiej informacji'.

## 2.0. T. Kubiak: „Chaos pełnego lata”

Dwudziestego czwartego czerwca o północy  
wstępujemy w kolejną, trzecią porę roku.  
Minęła zima, wiosna i nastaje lato,  
dojrzały do absurdu chos barw i kształtów,  
dla których trudno znaleźć miejsce na palecie  
czy odpowiednik w ścisłych liniach geometrii.

Zima jest arcyprosta i w kształtach pozioma.  
Nawet pokryte śniegiem, zdają się poziome  
o innej porze roku strzeliste pagórki.  
Wszystko jest uproszczone — czarne albo białe,  
jak w dziecinnej zabawie — to piekło, to niebo.  
Poza tym szkli się mgiełka jak oczy mej córki.

Wiosna jest niepokoju pełna, ale w kształtach  
gałęzi jeszcze sztywnych przejrzyste klarowna.  
Pozioma w srebrze kałuż, pionowa w pniach drzew,  
a w tym, że wszystko rośnie — strzelista jak gotyk.  
Jak renesans jednakże oszczędna w swych liniach,  
zielona i niebieska, z domieszką cynobru,  
jak malowidła wielkich Włochów w wieku złotym.

A oto nastał lata ludwikowski barok,  
chaos barw, kształtów — istna *commedia dell'arte*,

tarantele bukietów w kostiumach kolombin,  
menuety pstrych krzewów w strojach arlekinów,  
kute złocenia, przepych, nawał cherubinów  
i pyzaty amorków jabłek na jabłonkach.

Wszystko po to, by stlić się w popiołach jesieni,  
jak kartofel palcami wygrzebany z ziemi<sup>6</sup>.

2.1. Świat tego tekstu również jest oparty na osi następstw czasowych: od *zimy* do *jesieni* (zob. 1.1.). Ale jest rozumiany inaczej — jako ciąg niedyskretny. Podana na początku data i „godzina” (← *Dwudziestego czwartego czerwca o północy*) nie jest granicą pomiędzy „zimą, wiosną” a „latem”, wręcz przeciwnie — wszystkie następne czasowniki wprowadzają sens stopniowego 'stawiania się' i przez to podkreślają umowność i niezauważalność owej granicy (← *wstępujemy, w kolejną, trzecią porę roku; minęła zima, wiosna i nastaje lato; dojrzały do...*) Niemniej jednak „lato” zostało tu wyróżnione w sposób szczególny. Co prawda, składnia wersu drugiego sytuuje je wobec *zimy* i *wiosny* jako zjawisko równorzędne (← *lato = kolejna, trzecia pora roku*), ale dalsze określenie (← *lato = dojrzały do absurdu chaos*) czyni zeń szczytowy, kulminacyjny punkt ewolucji świata: zdaje się, że po „lecie” już nic nie powinno nastąpić. Ostatnie wersy tekstu spełniają ten warunek: „jesieni” nie ma, są tylko „popioły jesieni”, a więc 'śmierć, nicłość'; zredukowany do minimum został także i sam tekst (por. 1,5.).

2.2. Jak widać, świat wiersza Kubiaka zajmuje dokładnie ten sam obszar, jaki zajmuje u Achmatowej jej świat pozytywny, i w zasadzie tak samo jest światem niedyskretnym (zob. 1.1.). Na tym jednak wszelkie podobieństwa się kończą. Różnice zaś wyglądają w sposób następujący.

2.2.1. Według poetyki Achmatowej „lato” kończy obszar wewnętrzny, kulturowy, wieczysty. Dalej w czasie i w przestrzeni następuje zdecydowany przedział: wyjście poza *lato*, to wyjście w świat przemijający, świat nie-kulturowy, nie-tekst; zamiast tekstu (poezja, ogród, pałac, kopuła itp.) następuje realność (opowieść, dramat; płot; świat otwarty, ewoluujący w stronę nicości itp.). Dlatego właśnie takie określenie „lata” jak „dojrzały do absurdu chaos” (zawierające jednoznaczną ocenę negatywną) jest w poe-tyce Achmatowej niedopuszczalne.

2.2.2. Inaczej u Kubiaka: „lato” będące „szczytem” ewolucji świata reprezentuje w istocie krańcową „degradację” tego świata. „Lato” znaczy tutaj „upadek”: *lato = dojrzały do absurdu chaos*. Znajduje się więc (pod względem funkcjonalnym) w

<sup>6</sup> T. Kubiak: *Wybór wierszy*. Warszawa 1971, s. 148—9.

tym miejscu, które w poetyce Achmatowej zajmują „dwie pierwsze jesienie”.

Zobaczmy teraz, na czym polega ewolucja świata u Kubiaka.

2.3. Punktem wyjściowym i zarazem układem odniesienia jest „zima”, a raczej takie jej cechy jak „prostota” (oceniona pozytywnie: ← *zima jest a r c y p r o s t a*); „poziom” (nie wprowadzają tu „pionu” nawet „piekło” i „niebo”, gdyż pochodzą z „zabawy dziecinnej”, w której są sytuowane w poziomie); „systemowość” (← *czarne albo białe; to piekło, to niebo*).

Pozostałe pory roku stanowią zbiór odstępstw od tej „normy”, przy czym wszystkie odstępstwa idą w kierunku większego skomplikowania świata.

2.4. Miejsce pośrednie zajmuje „wiosna”: zachowuje szereg cech wspólnych z „zimą” (← *klarowna; pozioma; oszczędna w swych liniach*), ale też jest od niej znacznie bogatsza i nawiązuje do zawartości „lata” — dochodzi „pion” (← *pionowa w pniach drzew; strzelista jak gotyk*); „barwa” (← *zielona i niebieska z domieszką cynobru*) zamiast niekolorowej zimy [← *Wszystko jest (...) czarne albo białe*], choć są to barwy niezbyt zróżnicowane i nie tworzą jeszcze „chaosu barw”; „kultura”, a ściślej — „sztuka” (← *gotyk; renesans; malowidła wielkich Włochów*) zamiast elementarnej kultury „ludycznej” (← *jak w dziecinnej zabawie*).

W stosunku do „lata” „wiosna” zachowuje jeszcze wszelkie cechy „systemowości” i „prostoty”.

2.5. „Lato” jest ostatnim stadium świata, punktem dojścia. Wszystkie poprzednio omawiane cechy przestają tu być wyróżnialne, świat traci „systemowość”, ale też i „siebie”: „lata” bowiem tu nie ma. Wbrew oczekiwaniom, inercji wytworzonej przez wcześniejsze ukształtowanie tekstu (← *nastaje lato; Zima jest arcyprosta; Wiosna jest niepokoju pełna*), zdanie „Aż oto nastał lata ludwikowski barok” mówi nie o „lecie”, lecz o „baroku”. W rezultacie świat stał się samą „kulturą”, „tekstem”, lecz kulturą swoistą, bo „dekoracyjną”: „*commedia dell'arte*” wprowadza kategorię 'maski'; „kostiumy kolombin” i „stroje arlekinów” — kategorię 'okrycia' i 'fikcji'; „bukiety”, „kute złocenia”, „cherubiny”, „pyzate amorki” — kategorię 'dekoracji, ozdoby'; i wreszcie „tarantele”, „menuety” — 'wirowy ruch poziomy' (zamiast 'witalnego' „strzelistego” ruchu w „wiośnie”); natomiast takie elementy tekstu jak „chaos”, „pstre krzewy”, „przepych”, „nawał” zdają się wpisywać w świat kategorię 'zbyteczności; złego smaku; przesady’.

Co ciekawsze: wszystkie te kategorie dają się sprowadzić do jednej — 'wyobcowania'. Wskazują na to końcowe wersy tekstu: „kartofel” funkcjonuje na prawach nie-tekstu, prezentuje byt podstawowy, elementarny; jest zaprzeczeniem 'formy’.



2.6. Wracając do konfrontacji *Trzech jesieni* i *Chaosu pełnego lata*, można teraz dodać, iż reprezentują one krańcowo odmienne i aż zaskakująco symetryczne wizje świata. Jeżeli u Achmatowej najwyższą formą istnienia świata jest tekst kulturowy i wszelkie odstępstwa od tego wzorca prowadzą do degradacji świata, to u Kubiaka właśnie odwrotnie: im bliżej świat jest swojej postaci tekstowej, tym bliżej jest on nicości, i im bliżej natury, tym bardziej jest autentyczny. Pierwsza koncepcja jest koncepcją semiotyczną, druga natomiast — asemiotyczną.

3.0. A oto parę innych przykładów dobrze ilustrujących tę krańcowość poetyk.

### 3.1.

Potuskniał na niebie sinių łak,  
I słyszenie pieśni okariny.  
Eto tylko dudoczka z gliny,  
Nie na czo jej żałowałśia tak.  
Kto jej raskazał moi griechi,  
I zacem ona mienia proszczajet?...  
Ili etot głos powtorijet  
Mnie twoi poslednije stłichi?

(1912)<sup>7</sup>

Niebywałaja osien' postroiła kupoł wysokij,  
Był prikaz obłakam etot kupoł soboj nie tiemnit'.  
I diwilisia ludi: prochodiat sientiabr'skije sroki,  
A kuda prowalilis' studionyje wlaźnyje dni?  
Izumrudnoju stała woda zamutnionnych kamałow,  
I krapiwia zapachła, kak rozy, no tylko silniej.

Wot kogda podoszoł ty, spokojnyj, k krylcu mojemu.

(223)<sup>8</sup>

W pierwszym wypadku „niebo” traci swój tekstowy charakter (← 'Zszarzał na niebie błękit emalii'), gdyż świat „ja” jest światem konfliktowym, finalnym (← 'A może ten głos powtarza mi twoje ostatnie wiersze?').

W drugim wypadku mamy do czynienia z konstrukcją oksymoroniczną (w obrębie kodu Achmatowej): „kopoła” i „jesień” oraz „róże” i „pokrzywy” należą do przeciwległych, antonimicznych biegunów świata. „Nie-tekst” (← jesień, pokrzywy) przekształcają się tu właśnie w tekst (← kopoła, róże), ponieważ „ja” znajduje się na „po-

<sup>7</sup> Achmatowa, *cp. cit.*, s. 96.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 223.

czątku" świata (← *'Wtedy właśnie, spokojny, podszedłeś do drzwi mego domu'*).

### 3.2.

Wczoraj przyjaciel wrócił spod nieba włoskiego.  
Ma na to sto dowodów, że to włoskie właśnie,  
bo lśni jak srebrny dwupłat d'Annunzia, a gaśnie  
apokalipsą światła miast Marinetti'ego.

Na temat mego nieba w baedekerach głucho,  
choć jego polskość nocą w oczy mnie aż kole —  
W prowincji barbarzyńskiej Wielki Wóz nad polem,  
bezsenny wóz Drzymały z Ziemią na łańcuchu.

(*W prowincji barbarzyńskiej*)<sup>9</sup>

„Niebo” Kubiaka jest antytezą „nieba” 'sztucznego' (będącego tekstem kulturowym): nie jest ono 'zapisane' (← *w baedekerach głucho*) ani też nie pochodzi z nad obszaru „kulturowego” (← *w prowincji barbarzyńskiej*). Wręcz przeciwnie: jest pospolite (← *Wielki Wóz nad polem*) i nie-mitologiczne (← *bezsenny wóz*).

3.3. I jeszcze jeden przykład, w którym asemiotyczna podstawa poetyki Kubiaka uwidacznia się w sposób maksymalny:

Najłatwiej się owinąć w obłok,  
jak w strój weselny w pełnym słońcu,  
albo się spowić w gęstą chmurę,  
jak w czarną szatę konduktową.

A cóż ma czynić ten, kto ślubów  
z przyszłości wianem nie zawiera,  
ani przeszłością wzbogacony,  
nie myśli w trumnie się układać?

Ten, który stanął na rozdrożu,  
w połowie drogi, i powiada:  
— Prawda jest naga. Czy się godzi  
iść między ludzi bez kostiumu?

(*Kostium*)

Zwrotka pierwsza przebudowuje potoczną systematykę świata, zgodnie z którą „szata konduktowa” jest przeciwieństwem „stroju weselnego”, „gęsta chmura” jako coś ciężkiego — „obłoku” jako czegoś ulotnego, i wprowadza pomiędzy nimi znak ekwiwalencji: zapewnia

<sup>9</sup> Kubiak, *op. cit.*, s. 181.

to syntaktyczna konstrukcja zdania [ $\leftarrow$  *Najłatwiej się owinąć (...), albo się spowić (...)*]. Ekwiwalencja zachodzi pod względem 'łatwości' z jednej strony, a z drugiej — pod względem 'bycia sytuacją znakową', 'kulturową'. Ta ostatnia zaś jest odrzucana, jej przeciwieństwem jest 'nagość prawdy'. W rezultacie mamy tu mechanizm asemiotyczny:

kostium (wszelki znak)	$\leftrightarrow$	nagość
//		//
fałsz	$\leftrightarrow$	prawda

W tym wierszu jest to o tyle nie oczywiste, o ile w te wszystkie kategorie został wpisany wartościujący system etyczny. Faktem jednak pozostaje, że ów system etyczny realizuje się w modelu opartym o antytezę „znak  $\leftrightarrow$  nie-znak”. O tym, że podstawą modelowania świata jest u Kubiaka ta właśnie antyteza, nie zaś kategorie etyczne, przekonuje obecność takich wierszy, w których świat (najczęściej pojedynczy przedmiot) podlega ewolucji bądź w stronę „tekstu kulturowego” (wówczas staje się on nosicielem „fałszu” i „zła”):

Kamień może nie mówić,  
wystarczy, że milczy  
doskonale i mądrze,  
.

Kamień nie musi mówić  
o szczerbach i ranach.

Jest! Czasem dostępuje  
Zaszczytu — gład lity,  
lśniący, z lilią — świętego  
udaje przed ludem,  
błogosławi...

Lecz częściej  
grozi niskim tłumom,  
biorąc na siebie postać  
ciemnego tyrana.

(Widząc kamień)<sup>16</sup>

bądź też ewolucji w stronę „nie-tekstu” (wówczas staje się prawdą samą, autentycznym bytem):

Taka, jak jest. Nieprawdziwa jeszcze.  
Futra odarte z przytulnych bydłał.  
Suknie papuzim odjęte skrzydłom.  
Koronki — szrony przeszyte dreszczem.

Więc właśnie — tak? Zrzucająca bucik,  
.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 225.

Rozpinająca obcisły staniłk.

. . . . .

Jest więc! Od źrenic po stopę wąską.

(*Akt*)<sup>11</sup>

4.0. Kubiak jest podobny do Achmatowej, ale podobny jest też w dużym stopniu do Mandelsztama (zwłaszcza z jego tekstów wczesnych)<sup>12</sup>. Jednakże jest to podobieństwo mylące, gdyż nie wynika ono ani z „wpływów”, ani nawet ze zbieżności postaw, wręcz przeciwnie: podobny plan wyrażenia okazał się wynikiem wykluczających się założeń wyjściowych. Typologia poetyk powinna więc być przede wszystkim typologią podstaw.

Jerzy Faryno

### Kultura współczesna: *casus* Chomsky

John Lyons: *Chomsky*. Tłum.: Barbara Stanosz. Warszawa 1972 PWN, ss. 141.

Wydano u nas ostatnio książkę Johna Lyonsa pt. *Chomsky* (w tłumaczeniu Barbary Stanosz). Jest to praca popularyzatorska, napisana dość przystępnie i jasno oraz dobrze przetłumaczona. Maszynopis przeczytał sam Chomsky i wprowadził doń parę poprawek — można stąd wnosić, że w części referującej poglądy twórcy gramatyki transformacyjnej książeczka ta jest adekwatnym wyrazem jego przekonań naukowych. Lyons przedstawia drogę Chomsky'ego do jego ostatnich koncepcji. Chomsky analizował możliwość wyjaśnienia funkcjonowania języka najpierw przez gramatykę generatywną, potem przez gramatykę struktur frazowych — obie te próby wypadły niezadowolająco, gdyż nie obejmowały wszystkich przypadków. W tym względzie mocniejsza okazała się gramatyka transformacyjna, ciągle zresztą modernizowana i rozszerzana. Już dokonując prób z gramatyką generatywną Chomsky przeciwstawił się stosowaniu behawiorystycznego aparatu pojęciowego do analiz językowych — jego zdaniem nie można w ten sposób wyjaśnić twórczego charakteru języka; obecnie Chomsky deklaruje się jako racjonalista nawiązujący do idei wrodzonych Kartezjusza.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>12</sup> Z tego punktu widzenia szczególnie interesujące byłoby porównanie wiersza *Świat z góry na dół w Pieczerskiej Ławrze w Kijowie* Kubiaka i wiersza Mandelsztama *Hagia Sophia*.