

Edward Stankiewicz

Poetyka i sztuka słowa

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 85-103

1978

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.

Edward Stankiewicz

Poetyka i sztuka słowa *

1. Około 100 lat temu Gerard Manley Hopkins określił poetykę (przez którą — tak jak i my — rozumiał badanie sztuki słowa we wszystkich formach) jako naukę „w powijakach”. Zaproponował uprawianie jej w sposób ściśle naukowy lub, jak to określił, za pomocą „lanceta i mikroskopu”. Chociaż studia nad poetyką są równie stare jak inne studia humanistyczne, niedawny renesans poetyki świadczy o jej nieustającej żywotności¹. Wyróżniającą cechą współczesnej poetyki jest to, że opiera swoje rozważania na podstawach strukturalizmu i językoznawstwa. „Strukturalizm”, jak to

**Poetyka
i strukturalizm**

* Szkic niniejszy w znacznie obszerniejszej wersji (*Poetics and Verbal Art*) opublikowany został w tomie zbiorowym *Perfusion of Signs*. Indiana University Press 1977; skrócona wersja polska przeznaczona została przez Autora dla „Tekstów”.

¹ Niniejsza praca stanowi dalsze rozwinięcie refleksji nad poetyką, które zaprezentowałem w dwóch nowszych opracowaniach: *Structural Poetics and Linguistics* oraz *The Poetic Text as a Linguistic Structure*. W pierwszej z wymienionych prac czytelnik odnajdzie obszerniejszą bibliografię i szersze omówienie niektórych punktów.

zaobserwował Pagès, stał się w naszym stuleciu równie fascynującym terminem jak „organizm”, „system”, „determinizm” lub „przyczynowość” w wiekach poprzednich (Bastide, s. 93). Mówiąc najprościej, strukturalizm oznacza poszukiwanie tego co wewnętrzne pod powłoką zewnętrzności, tego co systematyczne pod przypadkowym, tego co niezmiennie pod zmiennym. Jednakże różne szkoły poetyki strukturalnej, tak jak i samo językoznawstwo, przypisują powyższym określeniom najbardziej rozbieżne interpretacje w zależności od poglądów filozoficznych, miejscowych tradycji, mód i wpływów pokrewnych dyscyplin.

2. Rozpatrując zależności między kodem językowym a przekazem poetyckim, należy zwrócić uwagę na dwie sprawy:

a) językowe elementy poezji mogą, ale nie muszą być różne od elementów mowy niepoetyckiej;
 b) elementy te w poezji uzyskują funkcje, których nie mają w zwykłym, niepoetyckim przekazie.

W pierwszym wypadku poezja może użyć środków, które odbiegają od używanych w potocznym języku, chociaż nie różni się pod tym względem od takich zjawisk, jak żargon zawodowy czy język dziecięcy, które również robią użytek z podobnych środków. Zastosowanie w poezji form dewiacyjnych lub zwykłych konstrukcji językowych związane jest z poszczególnymi tradycjami i szkołami literackimi; czasem zależy od celów stawianych poezji lub gatunkom literackim. I tak użycie *e* niemego jest właściwością charakterystyczną dla wiersza francuskiego, poezja grecka przypisywała różne dialekty rozmaitym gatunkom literackim, homerowskie i serbochorwackie pieśni epickie tworzone były w sztucznych pozadialektowych *koine*, a cechy poetów irlandzkich i islandzkich posługiwały się specjalnymi językami ezoterycznymi. Użycie neologizmów, archaizmów czy też niezwykle szyk wyrazów są dostrzegalne we wszystkich właściwie formach poezji,

Formy
dewiacyjne

ale w żadnej nie stanowią dominującej cechy dystynktywnej.

Kolejny problem specyficznych funkcji elementów językowych w literaturze pojawia się wtedy, gdy traktujemy tekst jako strukturę całościową — w przeciwieństwie do atomizujących dociekań nad środkami poetyckimi lub retorycznymi w twórczości „użytkowej”. Samo zresztą zjawisko poezji użytkowej jest bardzo interesujące, ponieważ łączy w sobie właściwości rozmaitych stylów funkcjonalnych, które w języku tworzą szereg rozciągnięty między biegunami „niepoetyckości” i „poetyckości”. Na najbardziej „prozaicznym” końcu tej skali znajduje się język naukowy, który ogranicza do maksimum znaczenie swoich terminów i wykuwa specjalną terminologię w celu uzyskania maksymalnej zgodności między przekazem a jego przedmiotowym odniesieniem. Bliżej zaś „poetyckiego” końca zauważamy, że „praktyczność” przekazu zaczyna odgrywać podrzędną rolę (np. swobodna rozmowa, kazania, listy miłosne). O nacechowaniu poetyckim wypowiedzi świadczy tu przede wszystkim pojawienie się stereotypowych formuł i „małych gatunków” (np. cytatów, kalamburów, żartów, przysłów) lub wyszukanych określeń i stylów. Linia graniczna między takimi przekazami a „czystą poezją” nie jest ostra; w niektórych okresach „rzeczowość” przekazu dominowała nawet w nieskrępowanej, swobodnej wypowiedzi, np. w XVII-wiecznym Towarzystwie Królewskim, które próbowało wykluczyć przenośnię „z wszystkich kręgów kulturowych” (Abrams, s. 285). W innych zaś okresach czy grupach społecznych najbardziej rzeczowe wypowiedzi są wypełnione wyrażeniami poetyckimi, jak np. wyroki sądowe w Afryce, które kończą się przysłowiami, lub też filozoficzne rozmowy Kartezjusza — bogatsze pod względem metaforyki od sztuk współczesnych mu dramatopisarzy francuskich. Głównym przedmiotem poetyki jest tekst w całości

Poezja
użytkowa

Kod językowy
wobec
literackiego

określany przez funkcję poetycką (estetyczną) i powstały w wyniku współdziałania indywidualnej inicjatywy twórczej z ustalonymi kodami literackimi danego miejsca i czasu. Tekst taki jest zawsze miejscem starcia między kodem językowym a nakładającymi się nań formalnymi i semantycznymi kodami literatury. Relacje między nimi mają charakter współzależności: kod językowy określa (choć nie wyznacza) możliwości kodów poetyckich, ale te ostatnie modyfikują i wzbogacają ustalone w jego ramach znaczenia materiału słownego.

Jedną z podstawowych cech tekstu literackiego jest to, że zrywa on więzy z „tu i teraz” charakterystycznym dla zwykłego aktu mowy, a jednocześnie zabiega o niezależność od celów praktycznych i przedmiotowych odniesień. Problem aktu mowy należy do spraw zaniedbanych przez językoznawstwo, które więcej uwagi poświęcało właściwościom kodu. W rzeczywistości kod i przekaz stanowią dwa uzupełniające się aspekty języka. Podstawowe typy zdania — pytanie, twierdzenie i rozkaz — kategorie trybu i znaki deiktyczne są takimi elementami kodu, które pozostają całkowicie na usługach przekazu: ich zadaniem jest konstytuowanie relacji między uczestnikami aktu mowy i wydarzeniem referowanym (*narrated event*). Tylko dzięki istnieniu takiej relacji lub tego, co Peirce nazywa „połączeniem Drugorzędności z Trzeciorzędnością” (Dewey, s. 91, *Secondness and Thirdness*), język jest w stanie pełnić swe funkcje referencjalne i społeczne oraz przetrwać most między mówiącymi a światem. Jednakże w poezji rola aktu mówienia i relacje zachodzące między jego uczestnikami podlegają zasadniczej przemianie. Akt ów odrywa się od sytuacji i czynników pozatekstowych, nakładając się na wydarzenia referowane w samym przekazie. Nadawca, czyli autor, wkracza w obręb wydarzeń referowanych jako swoisty „chwyt” literacki i przyjmuje (jak powiedziała by Bachtin) rolę jednego z głosów w poli-

Poetyckie
akty mowy

fonii tekstu, chociaż w ostatecznym rachunku wszystkie głosy należą właśnie do niego. Słuchacz (czytelnik) także przestaje być odbiorcą w zwykłym tego słowa znaczeniu: jest wszechobecnym, nieokreślonym bliżej interpretatorem, jak gdyby kimś, kto musi być na tyle wścibskim, by zdekodować przekaz, nie otrzymując żadnej wskazówki ani od nadawcy, ani od kontekstu sytuacyjnego. Jedynymi dostępnymi informacjami są te, których mu dostarcza dany tekst oraz jego własna kompetencja literacka (pamięć innych przeczytanych tekstów i znajomość kodów literatury).

Poezja jest zatem, jak powiedział Valéry, „dziwną mową, wypowiedzianą jakby przez kogoś innego niż mówcę a skierowaną do kogoś innego niż czytelnika. Ujmując rzecz zwięźle, jest to język w języku” (s. 63). Wypchnięcie tekstu z kontekstu sytuacyjnego modyfikuje ustalone wartości tych kategorii gramatycznych, które w mowie praktycznej określają relacje wzajemne uczestników oraz ich stosunek do referowanych wydarzeń. Zatem pytania i rozkazy nabierają funkcji „środków” poetyckich (np. mowy zależnej czy dialogów wewnętrznych), podczas gdy indeksowe kategorie osoby i czasu ulegają wzajemnej relatywizacji w zgodzie z wewnętrzną logiką dzieła. Tak na przykład opozycja czasu przeszłego i teraźniejszego może służyć wydobyciu i wyodrębnieniu głosu narratora spośród wysuwających się na pierwszy plan głosów postaci, może także zaostriżyć kontrast akcji głównej i akcji pobocznych lub też być trwale skojarzona z różnymi rodzajami literackimi (np. zdominowana przez czas przeszły epika, podporządkowane teraźniejszości liryka i dramat). Podobne przesunięcia znaczenia dotyczą również użycia osoby, z tym że pierwsza osoba desygnuje — zasadniczo — fikcyjnego nadawcę, a druga fikcyjnego adresata.

Wewnętrzna struktura tekstu, reinterpreterująca znaczenia kategorii gramatycznych, które w języku „po-

Valéry
o poezji

Kompozycja
wzbogaca...

tocznym” przynależą do aktu mowy, zmienia także wartość formalnych elementów języka. Efekt ów nie bywa osiągalny wprost, za pomocą wyposażenia tychże elementów w moce wizjonerskie, synestetyczne czy magiczne (jak domagali się tego romantycy i mistycy wszystkich epok), lecz poprzez posługiwanie się nimi jako budulcem tekstu. To właśnie kompozycja, czyli formalna organizacja dzieła, wzbogaca wartość znajdującego się u jej podstaw materiału językowego — poprzez szczególne wyzyskanie jednostek wszystkich poziomów języka i nadawanie im dodatkowych wartości semantycznych. Ustanawia ona za każdym razem interakcję między znaczeniem a formą, zmieniając poezję w swoistego rodzaju kod czy, jak się wyraził Novalis, „w język do drugiej potęgi” (s. 93).

Natura tego kodu staje się niemal dotykalna w wierszu, który reprezentuje poetycką kompozycję w jej optymalnej i najbardziej skondensowanej formie. Dobór i układ brzmień, długość zdania, wybór szyku słów, rozkład granic słów i zdań, a nawet zwykłe powtórzenie wersów i słów — uczestniczą w kształtowaniu zintegrowanej struktury tekstu, uwyrażniając zarazem znaczenie jej poszczególnych części. Wzajemne przenikanie się znaczenia i formy jest jeszcze wyraźniejsze w przypadku rymu, w którym paralelizm finalnych brzmień wersów jest równocześnie koniunkcją aktualizowanych przez nie znaczeń.

Funkcja
formy

Nacisk kładziony na formę znaczenia odwrócił uwagę współczesnej poetyki od badania funkcji formy lub, szerzej, od badania istotnej funkcji samej poezji. Rozważania na temat „symetrii dźwięku i znaczenia” oraz skłonność do traktowania poezji jako działania semantycznie bezcelowego, przyrównywanego często do muzyki lub tańca, omijały jedynie zagadnienie podstawowe: znaczenia poetyckiego jako ustrukturowanej formy. Nawet wiersz, ta najbardziej

usystematyzowana forma poetycka, jest nie tylko porządkiem opartym na paralelizmie dźwięku i znaczenia, lecz także procesem, w którym paralelizmy formy służą tworzeniu paralelizmów znaczenia. Proces ten oczywiście wykracza poza granice wiersza i zakłada niezbędną dla swego zaistnienia specjalną organizację tekstu poetyckiego: formalno-semantyczną.

3. Podstawowe cechy tekstu poetyckiego są pochodne wobec dwóch właściwych mu tendencji: do zamkniętości i do ustanowienia równoważnych części. Zauważmy, że z obydwóch zdawał sobie sprawę Arystoteles. „Jest tedy tragedia — pisał — naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczególnym częściom (...)” (*Poetyka*, s. 13). Pierwsza z wymienionych cech zapewnia koncentrację tekstu na sobie samym, druga określa jego wewnętrzną strukturę.

Skłonność do zamkniętości charakteryzuje zarówno poszczególne części dzieła, jak też jego całościową organizację. Jednak najbardziej zauważalna jest w punktach krańcowych dzieła, tzn. na jego początku i końcu. Środki kompozycyjne akcentujące początek, a zwłaszcza koniec utworu, tworzą coś w rodzaju obramowania, porównywalnego z kurtyną czy rampą w teatrze lub ramą obrazu malarskiego. O dzieła ono utwór od wszelkich innych wypowiedzi słownych. Czasami ma charakter niewerbalny (np. refreny składające się ze słów nonsensownych czy też tematów muzycznych), lecz zasadniczo występuje w postaci słownej i w takiej właśnie postaci odróżnia się tematycznie i (lub) formalnie od reszty tekstu. Przykładami takiej ramy mogą być prologi czy epilogi sztuk lub powieści, preambula ustnej poezji epickiej, końcowe dwuwiersze sonetów Szek-

Dwie
tendencje
tekstu

spira, epigramatyczne zakończenia utworów lirycznych, przysłowia w zakończeniach serbochorwackich pieśni epickich.

Równoważność
części

Siła formująca tekst w serię części jest równoważona tendencją do ich zjednoczenia w większe całości. Poszczególne składniki, jak na przykład kuplety czy strofy wiersza, sceny i akty w sztuce, rozdziały w powieści, są stosunkowo niezależne i równoważne, jako że każdy z nich powtarza z pewnymi zmianami podstawowe własności formalne swoich poprzedników. Z semantycznego punktu widzenia części wydają się jeszcze bardziej niezależne, gdyż pozwalają na nagłą zmianę tematu, jak na przykład w słynnym sonecie Ronsarda *Sur la mort de Marie*, w którym czterowiersze opisują wzięcie róży (*Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose...*), gdy tercety mówią bezpośrednio o śmierci ukochanej (*Ainsi en ta premiere et jeune nouveauté*). Gdy w wypowiedzi praktycznej, a zwłaszcza w prozie naukowej naturalną tendencją byłoby rozwijanie jednego tematu, poeta zajmuje się wieloma przedmiotami naraz. Właśnie, jak to powiada Szekspir, „poeta rzuca spojrzenie z nieba na ziemię i z ziemi ku niebu”.

Integracja:
równoczesność
w następstwie

Przeciwstawna, lecz w istocie komplementarna wobec podziału tekstu na części jest tendencja do integrowania tychże części w stopniowo coraz większe zespoły, aż do osiągnięcia jedności pełnego tekstu. W integracji tej współdziała zasada następstwa z zasadą równoczesności, co zmusza nas do ujmowania elementów ciągu czasowego w taki sposób, jak gdyby były one zarazem równoważnymi elementami w przestrzeni. Połączenie tych dwóch zasad komplikuje syntagmatyczną organizację przekazu poetyckiego i przeciwstawia ją wyraźnie przekazowi potocznemu opartemu na wyłącznym kryterium linearności. Ową złożoność przekazu poetyckiego niedwuznacznie uchwycił Diderot w tym samym czasie, gdy Lessing (w *Laokoonie*) usiłował uzasadnić wyż-

zość poezji nad malarstwem, podkreślając jej zdolność do ukazywania działania w następstwie linearnym. Zasada równoczesności w następstwie stosuje się również do innych sztuk i w podobnych kategoriach opisuje jej rolę w muzyce Mozart, który komponował swe utwory „w głowie” i postrzegał części wszystkie równocześnie... jak ładny obraz lub piękną wazę (VII) ².

Równoczesność nie przeczy następstwu, a wręcz przeciwnie — wzmacnia je i ostrzej uwydatnia. Gdy język praktyczny obdarza szereg linearny funkcją ikoniczną (np. nieodwracalność czasowników we frazie *veni, vidi, vici*), dzięki której odzwierciedla rzeczywisty przebieg wydarzeń, poezja wykorzystuje go w bardziej złożony sposób, obejmujący nie tylko percepcję trwania, lecz także organizację fabuły, zmienne koleje losów bohaterów i wreszcie samą strukturę formalną. Porządek następstwa jest odczuwany w sposób wyraźny nawet wtedy, gdy autor przegrupowuje pewne sekwencje wydarzeń lub gdy centralna akcja przerywana jest akcjami pobocznymi lub kontrakcjami. Zasada następstwa dominuje w teatrze, podobnie zresztą jak w klasycznej epopei. Leży u podstaw takich form literackich, jak *catena* czy *palindrom*, w którym odwracalność sekwencji potwierdza jedynie znaczenie porządku następstwa. Działa także w kompozycji koncentrującej całą swą energię wokół punktu docelowego (pointa) lub w takiej, która obarcza szczególnym znaczeniem człon ostatni utworu, sumu-

Porządek
linearny

² Oto tekst odpowiedniego fragmentu listu Mozarta: „Mój przedmiot powiększa się sam z siebie, staje się określony i uładzony, i całość — choćby nawet długa — jawi się w mym umyśle niemal kompletna i skończona tak, iż mogę ją ogarnąć jednym spojrzeniem jak dobry obraz czy piękną rzeźbę. W swej wyobraźni nie słyszę też poszczególnych części idących jedna za drugą, lecz słyszę je jakby za jednym razem”.

jący sensy członów poprzednich (końcowy tercet sonetu).

Z drugiej strony, zasada równoczesności zmusza nas do uchwycenia elementów sekwencji w ich równoległej obecności, przydając ruchowi progresywnemu tekstu impuls retroaktywny. Najwyraźniej ów ruch naprzód i wstecz odczuwany jest w wierszu, gdzie każdy wers wie dzie nieuchronnie ku następnemu, który z kolei odwołuje się do swego poprzednika, współtworząc z nim wyższą i nierozzerwalną całość. Ten sam wzór utwierdza się również w dramacie i prozie artystycznej, gdzie każdy segment czy motyw może antycypować pojawienie się podobnego segmentu, czy też rzucać światło na strukturę całości. Tak więc pociąg ukazany w jednym z wcześniejszych epizodów *Anny Kareniny* (rozdz. 18) jest zapowiedzią owego pociągu, pod którym bohaterka ginie na końcu dzieła. Początkowy wers Mickiewiczowskich *Sonetów krymskich* „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu” (a właściwie cały pierwszy sonet) antycypuje dynamiczny ruch całego cyklu sonetowego (opisującego podróż na przemian morzem i lądem) i odzwierciedla semantyczną opozycję ożywiającą całość kompozycji. Przedstawienia odgrywane w obrębie *Hamleta* stanowią część rozwoju sekwencyjnego fabuły, ale równocześnie są metaforą całego dramatu.

Połączenie wymiarów następstwa i równoczesności bywa rozmaicie wykorzystywane przez różne rodzaje i tradycje literackie, przypisujące odmienną wagę jednej czy drugiej zasadzie. Dramat i proza narracyjna zmiernają do podkreślenia porządku następstwa (poprzez akcję i rozwój czasowy fabuły), podczas gdy krótkie utwory liryczne mogą pełniej wykorzystać równoczesny porządek wszystkich swoich części. Wyraźna różnica istnieje także między dziełami przeznaczonymi do czytania a tymi, które mają być wygłaszane. W tekście słuchanym

Semantyczne
antycypacje

Pismo i głos

nie potrafimy należycie ogarnąć następstwa przemijających części. Owo wynikające ze słabości pamięci ograniczenie musi być kompensowane wprowadzeniem dodatkowych czynników integrujących, takich jak muzyka lub warunek uprzedniej znajomości tekstu przez słuchacza. To, co czyni wszelką poezję sztuką „trudną w czytaniu”, to właśnie fakt, że na każdym kroku zasada następstwa przeplata się z zasadą równoczesności, skupiając naszą uwagę na dwuwymiarowej strukturze całego tekstu. Trudna forma współczesnej poezji jest zapewne wynikiem wzmożonego nacisku na rolę równoczesności kosztem zasady następstwa.

4. Centralnym zagadnieniem poezji nie jest jednak formalna struktura przekazu, lecz — jak już wspominałem — tworzenie „znaczenia poetyckiego” przy pomocy ustrukturowanej formy. Forma przekazu poetyckiego stanowi niezbędną ramę, w której dokonuje się zamknięcie i konfrontacja zasadniczo odmiennych komponentów semantycznych: ukazanie ich „jedności w wielości”. U podstaw organizacji tekstu poetyckiego znajduje się proces metaforyzacji, który polega na odkryciu podobieństwa w odmienności i odmienności w podobieństwie; jego reprezentacją jest metafora w wąskim sensie tego terminu. Właściwą funkcją metafory jest łączenie przeciwieństw, mające na celu wykazanie ich podskórnego podobieństwa. Wbrew powszechnie żywiwnemu przekonaniu, nie zakłada ona żadnego przesunięcia znaczenia, nie neutralizuje też ani niezmiennia dystynktywnych cech semantycznych obydwu kojarzonych z sobą słów, lecz zaostrza ich przeciwieństwo, wydobywając zarazem cechy łączące. Metafora zawarta w cytowanym wyżej wersie Mickiewiczowskich *Sonetów krymskich* zmusza nas do spostrzeżenia podobieństwa (przy całej odmienności) „stepu” i „oceanu” — i spojrzenia na nie jako na warianty bardziej abstrakcyjnej jednostki seman-

O metaforze

tycznej. Gdy pojedyncza metafora działa „na małą skalę”, tekst poetycki konstruuje proces metaforyczny „na wielką skalę”.

W rozprawie *Poetyka w świetle językoznawstwa* Roman Jakobson ujmuje poezję w cudownie zwięzłą formułę, określając ją jako „projekcję zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”, tzn. jako sekwencję zbudowaną na następowaniu po sobie ekwiwalentów będących albo „synonimicznymi” (podobnymi), albo „antonimicznymi” (niepodobnymi). Definicja ta jednakże narzuca nadmierne ograniczenia, podkreślając zbyt jednostronnie zależność przekazu poetyckiego od organizacji języka jako kodu. Tekst poetycki zbudowany tylko w oparciu o następstwo podobieństw i różnic pozostałby strukturą statyczną, pozbawioną celu, czyli ruchu integrującego. Adekwatna definicja poezji powinna uchwycić właśnie dynamiczne, twórcze i specyficznie poetyckie aspekty charakteryzujące każde dzieło sztuki werbalnej. Tekst poetycki odbiega także od paradygmatycznego systemu języka („oś wyboru”) w tym, że obejmuje nie tylko alternatywy *albo — albo*, lecz dzięki skomplikowanej dialektyce łączy możliwości *albo — albo* z możliwościami *zarówno — i*. Oznacza to, iż ekwiwalenty semantyczne nie następują w nim po prostu jeden po drugim, jak ekwiwalenty formalne (np. równoległe wersy) wiersza, lecz wzajemnie przenikają się i oświetlają, dając w efekcie to, co Goethe nazywał „cudownymi odbiciami (...) które wędrując od lustra do lustra nie blakną, lecz wzajemnie rozjarzają się” (Cassirer, s. 173). Koncepcja ta jest bliska poglądom neoplatonczyków florenckich, którzy w swój hermetyczny, na poły mistyczny sposób wierzyli, iż piękno przyjmując zmienne formy odbija jedność Pana, który nie może objawić się w żadnym innym kształcie, jak tylko poprzez wiecznie zmiennego Proteusza. „Zwykłe sprzeczności i niezgoda między różnymi elementami też nie wystarczą — pisał Pico della

Cudownie
zwięzła
formuła
Jakobsona...

i duch
neoplatonński

Mirandola w swym *Traktacie o Pięknie* — by (je) stworzyć, lecz drogą właściwej proporcji przeciwności muszą zostać zjednoczone a niezgoda uczyniona harmonijną; i to możemy podać jako prawdziwą definicję Piękna, iż nie jest ono niczym innym jak tylko przyjazną wrogością i harmonijną niezgodą” (s. 88) ³.

Badanie podobieństwa w odmienności i odmienności w podobieństwie wspomagane jest w sztukach werbalnych, w przeciwieństwie do innych sztuk, przez strukturę samego języka, jako że każda jednostka znaczenia jest zarazem podobna do innych jednostek znaczenia, i różna od nich. Model różnic i podobieństw obejmuje wszystkie poziomy języka tak, iż identyczność czy podobieństwo na jednym poziomie (np. leksykalnym) pociągają za sobą różnicę na poziomie innym (np. morfologicznym czy syntaktycznym), implikując w ten sposób nieustannie współdziałanie obu kategorii. Proces metaforyczny zmusza twórcę do dogłębnego czerpania z zasobów języka, lecz wybór tego, co podobne i tego, co odmienne jest za każdym razem indywidualny i właśnie ten wybór stwarza „wizję” poetycką. Poeta potrafi zresztą wyjść daleko poza granice kodu językowego, tworząc dzieła, których tematy, fabuły, akcje i postacie konstruowane są wedle zasady podobieństwa w odmienności.

Zastosowanie tej zasady do struktur narracji jest najoczywistsze w poezji ludowej (i w literaturze z niej się wywodzącej), gdyż folklor redukuje relacje, które występują w bardziej skomplikowanej formie w oryginalnych dziełach literackich, do najprostszych schematów. Narracje te ogarniają tematy uniwersalne: powrót bohatera po latach wędrówki (jak w *Ulissiesie*), przemiana człowieka w zwierzę

Zasada
podobieństwa
w odmienności

... w poezji
ludowej

³ O użyciu i interpretacji pojęć neoplatonickich przez Goethego i romantyków pisze Wind w rozdz. 5 i 13 oraz M. H. Abrams (1974), s. 183 i n.

(jak w *Metamorfozach* Owidiusza), światy olbrzymów i karłów (jak w *Podróżach Guliwera*), oślepienie widzącego czy też przejrzenie niewidomego (jak w *Królu Edypie*). Wszystkie tego rodzaju historie zawierają element cudowności i zaskoczenia, który wynika z faktu, że przeciwstawne sobie rzeczywistości są w istocie tożsame, a zderzające się z sobą światy ukrywają istotną jedność. Współdziałanie i łączenie przeciwieństw dotyczą dzieła jako całości: podobieństwa utrwalone w jednej jego części transformowane są w różnice w innych częściach, stwarzając zmienną perspektywę wobec przewidywanego rozwiązania. Może się nim stać jednolita wizja, ale także swoista synteza przeciwieństw, wykluczająca ostateczne rozstrzygnięcie. Wartość takich transformacji została przekonywająco zdefiniowana przez G. M. Hopkinsa: „poezja z każdego podobieństwa czyni powód zaskoczenia w następnej różnicy, a z każdej różnicy przyczynę zaskoczenia w następnym podobieństwie... zaś same podobieństwa i antytezy tworzą się, by wywołać większą różnicę” (s. 105).

Lekturowe
hipotezy
spójności

Metamorfozy rozwijane w tekście (w szczególności w dużych dziełach fabularnych) stale przyciągają uwagę czytelnika, który w każdym momencie lektury musi wysuwać prowizoryczne hipotezy na temat właściwego znaczenia i kierunku przebiegu tekstu. Ruch tekstu wzdłuż osi syntagmatycznej wprzód i wstecz, retardacje i przyspieszenia, zgęszczenia i rozciągnięcia ulegają paradygmatycznej komplikacji w wyniku zhierarchizowania jego komponentów (np. postacie płaskie i plastyczne, akcje główne i poboczne, wypowiedzi autora i wypowiedzi postaci). Czyni to z tekstu wielowymiarową i wielopłaszczyznową strukturę, w obrębie której czytelnik musi doszukiwać się jednoczącego ogniwa. „*Our wills and fates do so contrary run / That our devices still are overthrown / Our thoughts are ours, their ends none of our own*”, mówi aktor grający

króla w przedstawieniu odbywającym się w *Hamlecie*, i wypowiedź ta dobrze ilustruje nie tylko zderzające się z sobą elementy i wersy tekstu, lecz także wywołane przez to napięcie między tekstem a czytelnikiem.

5. O tyle, o ile przekaz poetycki jest aktem intencjonalnym, twórczym i zdążającym do określonego celu, zawsze dąży on do wypowiedzenia czegoś nowego. Jego nowość nie ma natury praktycznej czy referencjalnej, lecz polega na stworzeniu obdarzonych znaczeniem struktur metaforycznych, w których środki (forma) stapiają się z celami (treść). Przekaz poetycki jest celem samym w sobie i jako taki nabiera trwałości, podlega zapamiętaniu i wchodzi jako konkretny fakt kulturowy w obszar zbiorowej świadomości. Wölfflin miał, w przeciwieństwie do niektórych współczesnych strukturalistów, ostrą świadomość tego stanu rzeczy, gdy twierdził, iż „*die Kunst steht überhaupt nicht im Allgemeinen, sondern im einzelnen Werk*” (s. 217).

Problem innowacji nie może zostać oddzielony od zagadnienia tradycji, podobnie jak kwestia pojedynczego tekstu nie może być oderwana od kategorii ogólnego kodu. Kod i przekaz znajdują się w stanie nieustannej interakcji i zmiany kodu dokonują się w drodze innowacji wprowadzanych przez poszczególne przekazy. Dzięki nim właśnie granice kodu mogą być wciąż na nowo zakreślane. Związek między kodem a przekazem otwiera jednak cały wachlarz możliwości, różniących się w zależności od formy literackiej, ustnego czy pisanego kształtu literatury, wreszcie od szkoły czy okresu. Najmniej podatne na jednostkowe innowacje okazują się wysoce skodyfikowane małe formy literackie, należące głównie do tradycji ustnej (przysłowia, zagadki, utrwalone metafory), a cała w ogóle literatura oralna rozwiązuje problem innowacji i tradycji zgoła inaczej niż literatura pisana. Znajdując się zasadniczo na jednej tylko płaszczyźnie synchronicznej (która za-

Interakcje
kodu
i przekazu

Innowacje:
przekształcenie
przekazu

... bądź reguł
kodu

Przestrzeń
intertekstualna

wiera w sobie serię warstw diachronicznych), literatura ustna łączy maksymalne posłuszeństwo wobec kodu z minimalnym posłuszeństwem wobec wymogów konkretnego tekstu. Pojedynczy tekst poezji ludowej wyłania się jako wynik procesu samej realizacji ustnej, w której elementy niewerbalne (muzyka czy gesty) odgrywają nie mniejszą rolę niż materiał słowny. Dłuższe teksty literatury oralnej zyskują w ten sposób egzystencję przypominającą kod abstrakcyjny, natomiast rola wykonawcy takich tekstów zbliża się znacznie do roli pełnionej przez autorów oryginalnych dzieł. Z kolei literatura pisana przestrzega w maksymalnym stopniu integralności poszczególnego tekstu utrwalonego, a innowacje osiąga w drodze łamania reguł rządzącego kodu. Zmienny charakter kodów literackich i utrwalony status tekstów zapisanych wprowadza do niej wymiar historyczny, który utrudnia procesy lektury. Utrwalone w pamięci teksty, należące do przeszłości, istnieją w bezpośredniej bliskości tekstów powstałych obecnie, tworząc wraz z nimi otwartą i ciągłą serię. Interpretacja tekstu pisanego zakłada zatem nie tylko znajomość wyjściowego kodu poetyckiego i językowego, lecz także obeznanie z innymi tekstami, do których interesujący nas tekst może w sposób bezpośredni nawiązywać. Tekst poetycki może więc w rezultacie być tak samo związany z kontekstem i pozbawiony definitywnych ograniczeń jak każdy przekaz niepoetycki, z tą różnicą, iż przekaz niepoetycki zakorzeniony jest w kontekście zewnętrznym (sytuacyjnym), podczas gdy przekaz poetycki odnosi się głównie (choć nie wyłącznie) do innych homogenicznych tekstów. Może on zawsze zostać zinterpretowany metonimicznie jako część większego tekstu (wiersz w cyklu, część trylogii, dzieło reprezentatywne dla pewnej szkoły) lub metaforycznie jako echo innego tekstu (np. *Pamiętnik* Puszkina względem *Exegi Monumentum* Horacego, czy *Ulysses* Joyce'a wobec *Odysei* Homera). Teksty po-

wiązane takimi relacjami jak gdyby pobudzają się wzajemnie do nowego życia i rozszerzają swoje znaczenia.

Zawołowane lub jawne posługiwanie się aluzjami jest rzucającą się w oczy cechą współczesnej poezji (wystarczy wspomnieć tylko dzieła Joyce'a, Eliota, Pounda czy Mandelstama), zagęszczającej wewnętrzną strukturę przekazu i rozszerzającej zakres jego referencjalności względem innych tekstów. Taka procedura zapewniła jej status poezji elitarniej, która — jak wiadomo — wymaga zawsze ścisłej współpracy czytelnika z autorem. Przykładowo: dwustrofowy wiersz Yeatsa *The Scholars* kończy się nieoczekiwanym kupлетem „*Lord, what would they say / Did their Catullus walk that way?*” Znajomość wiersza Catullusa *Vivamus, mea Lesbia* odsłania natychmiast powiązanie występujące między dwoma wierszami tak pod względem tematu, jak i organizacji formalnej. Obydwa wiersze operują kontrastem młody — stary (u Yeatsa: „*old, learned bald heads*” wobec „*young men tossing in their beds*”; u Catullusa „*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*” wobec „*rumoresque senum severiorum*”), nauka — ignorancja, nadzieja — rozpacz. Są to opozycje komplementarne względem siebie tak w obrębie pojedynczego wiersza, jak i w układzie krzyżowym⁴. Brak owej wiedzy pozatekstowej nie pozwoli czytelnikowi uchwycić celu aluzji Yeatsa, a więc pełni znaczeniowej utworu, nie wpływa jednak zapewne osłabiająco na przyjemność płynącą ze „zwykłej” lektury.

Niemniej zinterioryzowany wymiar pozatekstowy jest niezbędny w interpretacji, chociaż jego udział ulega wahaniom w zależności od czasu, tradycji i różnorodności form literackich. Wymiar ten zakłada czynne uczestnictwo czytelnika w procesie dopeł-

Yeats
i Catullus

⁴ Pełniejszą analizę obydwu wierszy wraz z całością tekstu podaje Stankiewicz w *The Poetic Text...*

Genologiczna
kompetencja
odbiorców

niania znaczeń poszczególnych tekstów. Istotnym czynnikiem jest tu rozpoznanie struktury gatunkowej utworu.

Opanowanie właściwego kodu, czyli kompetencja literacka stanowi niezbędny warunek interpretacji całych podgatunków literackich, takich jak alegoria czy bajka, których jawne znaczenia muszą zostać uzupełnione odesłaniem do założonych w nich, lecz niezwerbalizowanych sensów. Niedomknięcie znajduje się także u podstaw takich popularnych form, jak przysłowie (jego wewnętrzne znaczenie dopełnia się tylko przez zgranie z odpowiednim kontekstem zewnętrznym) czy zagadka (zawsze sugerująca więcej niż jedno rozwiązanie). Ukryte znaczenia mogą wyznaczać sens całych tekstów lub też jedynie poszczególnych słów, podnosząc je tym samym do rangi symboli. Znaczenie symboliczne narzucone na potoczne znaczenie leksykalne słowa może stanowić część szerszej tradycji kulturowej (np. chrześcijańskie symbole krzyża i róży), określonego okresu czy szkoły poetyckiej (mitologiczny symbolizm renesansu), czy wreszcie indywidualnego systemu danego poety czy tekstu (np. u Blake'a lub Yeatsa).

W sieci międzytekstowych
nawiązań

Poszukiwanie znaczeń symbolicznych często prowadziło w nowoczesnej poezji (jak w dziełach symbolistów) do mnożenia się prywatnych symboli, które w efekcie zacierały jasność tekstu, podobnie jak gęstość aluzji utrudnia ich zrozumienie. Te dwa typy międzytekstowego systemu odniesień występują jednak zawsze, choć w różnym stopniu, w procesie poetyckim, który rozszerza znaczenia poszczególnych tekstów i zbliża je wzajemnie do siebie. Wychodząc poza granice tekstu, poezja kształtuje również związki z innymi rodzajami sztuk w taki sam sposób jak wówczas, gdy przez swoje wielorakie funkcje włącza się w szerszy kontekst działań i systemów nieartystycznych.

przełożyli *Janina Żukower-Narbuntowicz, Tadeusz Sławek*

Bibliografia

- M. H. Abrams: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*. New York 1953 Oxford University Press.
- M. H. Abrams: *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York 1971.
- Arystoteles: *Poetyka*. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wyd. II. zmienione. Wrocław 1951. BN seria II nr 57.
- R. Bastide [red.]: *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*. Gravenhage 1962 Mouton and Co.
- E. Cassirer: *Thomas Manns Goethe Bild. Studie über Lotte in Weimar*. „The Germanic Review” Vol. XX 1945 nr 3.
- J. Dewey: *Peirce's Theory of the Linguistic Sign, Thought and Meaning*. „The Journal of Philosophy” 1946, s. 85—95.
- D. Diderot: *Lettre sur les sourds et muets. Oeuvres complètes*. I. Paris 1875. Cyt. za: M. Praz. *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. „Bollingen Series” Vol. 35 (Washington) 1967 nr 16, przyp. 6.
- G. M. Hopkins: *Poetic Diction and on the Origin of Beauty*. „The Journals and Papers” 1959, s. 84—114.
- R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. Wyd. drugie przejrzone i zmienione. Tom II. Kraków 1976.
- W. A. Mozart: *Letters*. Red. H. Mersmann. New York 1968.
- Novalis: *Gesammelte Werke*. Red. C. Seeling. 1945—1946.
- Pico della Mirandola: *On the General Nature of Beauty. (Della bellezza in commune)*. Cyt. za: E. Wind. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New York 1968.
- E. Stankiewicz: *Problems of Emotive Language*. W: *Approaches to Semiotics*. Red. T. S. Sebeok et al. The Hague 1964, s. 239—264.
- E. Stankiewicz: *The Poetic Text as a Linguistic Structure*. „Sciences of Language” (Tokyo) 1974, s. 157—174.
- E. Stankiewicz: *Structural Poetics and Linguistics*. „Current Trends in Linguistics” Vol. 12 (The Hague) 1974, nr 2, s. 628—659.
- E. M. Szarota: *Lessings „Laokoon”. Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie*. Weimar 1959.
- P. Valéry: *Oeuvres*. Red. J. Hytier. Paris 1968. Bibliotheque de la Pleiade.
- H. Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe. Eine Revision*. „Logos” 1933, s. 2.