

Grażyna Lewandowicz-Bocian

W kierunku składni poetyckiej : (na materiale wierszy Roberta Roźdiestwińskiego)

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 10, 154-174

1987

Artykuł został 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.

W kierunku składni poetyckiej (Na materiale wierszy Roberta Roźdiestwienskigo)

Grażyna Lewandowicz-Bocian

Robert Roźdiestwienski znalazł się w gronie wybitnych, choć może nie najwybitniejszych poetów ostatniego ćwierćwiecza. Dlatego też nazywa się go poetą „czwartego pokolenia”. Popularność i dojrzałość zyskał w latach sześćdziesiątych-siedemdziesiątych XX wieku. Wydał wiele zbiorów poezji — w dalszym ciągu jest aktywny twórczo.

W niniejszej pracy zamierzamy rozpatrzyć problem języka potocznego w zakresie składni poetyckiej. Problemu tego w odniesieniu do poezji Roźdiestwienskigo nikt nie podejmował, choć o założeniach, celach i kształcie twórczości poetyckiej artysty toczy się dyskusja na łamach czasopism i innych publikacji literackich. Jednakże wyczerpujących opracowań tej poezji nie ma, istnieją natomiast przyczynki, które tylko fragmentarycznie rozpatrują pewne aspekty poezji w wybranych jednostkowych utworach, najczęściej poematach¹. Ponieważ jednak w pracy naszej zatrzymamy się na krótkich utworach lirycznych, pomijamy natomiast poematy, więc wykaz prac, w których znajdują się informacje, przede wszystkim w formie pozytywnych deklaracji, pozwoliliśmy sobie umieścić w przypisach opatrzonych krótkim komentarzem.

¹ Л. Анненский: *Ядро ореха*. Москва 1965, s. 33; Ю. Денисова: *Традиции Маяковского в современной поэзии*. Москва 1968, s. 5; В. Зайцев: *Современная советская поэзия*. Москва 1969, s. 173—184; I. Rozanow, W. Nowaski: *Współczesna radziecka poezja rosyjska*. Bydgoszcz 1975, s. 1—2; А. Павловский: *Стихи и концепции*. В: *Современная литературно-художественная критика (актуальные проблемы)*. Ред. Ю. Андреев и др. Ленинград 1975, s. 199; В. Дементьев: *Поэзия — моя ограда*. Москва 1975, s. 493; А. Горбунов, В. Петровская, И. Семибратова, З. Шалашова, О. Горболикowa, Р. Крендель, И. Максимкина: *Советская литература. Поэзия. Рекомендательный указатель литературы*. Москва 1977, s. 306—309; Н. Мазепа: *В поэтическом поиске*. Киев 1977, s. 82, 150, 160, 161; Е. Сидоров: *Предисловие*. В: Р. Рождественский: *Избранные произведения*. Москва 1979, s. 5—15.

W lirykach Roberta Roźdiestwienskigo na poziomie składni przeważają literacko-codienne, konwersacyjne struktury zdaniowe, które odzwierciedlają swobodę, naturalność, przenikliwość „żywego” słowa poetyckiego. W wielu wierszach, w odniesieniu do warstwy brzmieniowej, instrumentacja głoskowa pełni funkcje tradycyjne, realizowane bez ironicznego dystansu. Jednak w niektórych, na przykład w wierszu *Ćwiczenia z fonetyki* (*Упражнения по фонетике*), zestawienie wyrazów na podstawie analogii brzmieniowej zaczyna podsuwać myśl o rzekomym związku etymologicznym między słowami w zdaniu, przy czym jednocześnie jest mniej lub bardziej oczywiste, że związek ten ma charakter pozorny.

Między podobieństwem brzmieniowym a różnicą pochodzenia wyrazów zarysowuje się sprzeczność. Następnie sprzeczność ta nabiera jeszcze bardziej wyrazistego charakteru, bo podobieństwo brzmieniowe zderza się z różnicą już nie tylko pochodzenia, ale i znaczenia wyrazów, z ich jaskrawą nieprzystawalnością semantyczną. Widać to w następującym przykładzie:

[.]

Мы — гласные

Мы — гласные

Стоглазые и властные.

Мы —

в вашем первом крике

На фронте

И на рынке.

В „Ура”!

и в „Помогите”!

На сцене.

На могиле.

В страдании.

И в злобе...

Мы —

как фундамент в слове.

Приходим, будоража...

Кричите,

если страшно.

Кричите,

если больно.

Мы —

в лихости футбольной.

Когда — удар!

И — мимо.

Когда орут...

„На м — ы — ы — было — о! [...]”²

(*Ćwiczenia z fonetyki*)

² Р. Рождественский: *Всерьез*. Москва 1970, s. 24—25.

Między wyrazami *гласные, стоглазые, властные* albo *мимо, мыло* itd., nie ma zarówno wspólnoty ideologicznej, jak i semantycznej. Aby móc zetknąć te wyrazy ze sobą i wykorzystać efekt podobieństwa brzmieniowego, Roźdiestwienski ostentacyjnie „przymusza” cały świat przedstawiony wiersza, aby ukonstytuował się w całość metaforyczną, tworzącą właśnie owo wspólne pole semantyczne, tj. kontekst. Instrumentacja głoskowa — zdaje się mówić Roźdiestwienski — jest konwencjonalnym przymusem, który skłania nawet do deformacji znaczeń, do wprowadzania informacyjnego szumu.

[.]

Шипящие.

Шипящие.

Сопящие.

Знобящие...

То —

в шоке,

то — в шаманстве.

В ожоге.

И жеманстве.

В жаре!

И мешанине.

В желе!

И мещанине.

В земном

округлом

шаре.

То — в шепоте.

То — в шелесте.

То — в желуде.

То — в жесте.

То — в жалости

отчасти...

И

(почему-то) —

в счастье.

[.]³

(Cwiczenia z fonetyki)

W utworze tym często słyszymy dźwięk spółgłosek *s, z, ź, sz, cz, c*. Owe brzmienia, same w sobie drażniące, niepokojące, oddziałują na wyobraźnię czytelnika swoistym napięciem dramatycznym, porównywalnym jedynie z estetycznie wartościowymi jakościami dźwiękowymi języka muzyki. Znaczy to, że poezja przez swoje brzmienia przekazuje odbiorcy nie tylko określone treści semantyczne, „przemawia” nie tylko znaczeniami słów, wyrażań, zdań, ale także ich zabarwieniami uczuciowymi, ich wartościami brzmieniowymi. Równie ważną rolę odgrywa

³ Tamże, s. 27—28.

Любовь исполнилась
и крик ребенка.
Исполнились друзья,
дороги,
дали.⁵

(*Przychodzi lekarz podobny do wróbla...*)

(*Приходит врач, на воробья похожий...*)

Rymy o funkcji ekspresywnej, rymy niedokładne charakteryzują poezję dwudziestego wieku; nierzadko spotykamy je u Walerego Briusowa i Aleksandra Błoka, przeważają u Władimira Majakowskiego i u wielu jego kontynuatorów aż do chwili obecnej⁶.

Podział na wersy, rozwój i modyfikacja funkcji, jakie ten element języka poetyckiego pełni u Roźdiestwienskigo, przebiegają podobnie, jak w wypadku dotąd charakteryzowanych zjawisk. Etapem początkowym jest, co prawda, podział na wersy, daleki od zasad któregoś z systemów wiersza regularnego, ale jednak w jakiejś mierze tradycyjny, bo podporządkowany logicznym i intonacyjnym podziałom składniowym, uwydatniającym anafory, enumeracje, paralelizmy syntaktyczne, paralelizmy intonacyjne, przerzutnie (często naśladujący kompozycję segmentową, polimetryczną — schodkowy system wiersza Władimira Majakowskiego). Wszystkie te cechy ilustruje najlepiej cytowany przez nas fragment wiersza, w którym dystych toniczny odzwierciedla tendencję całej twórczości Roźdiestwienskigo.

[.]

Дайте слово

звонким!

Пузырьись,

Елей!

Звонким,

будто сводки

с ледяных полей!

Звонким

по призыванью,

Звонким,

словно медь.

Звонким,

если свадьба.

Звонким,

если смерть.

⁵ Р. Рождественский: *Сын Веры*. Москва 1966, s. 75—76.

⁶ В. Баевский: *Стих русской советской поэзии*. Смоленск 1972, s. 92 i n. Interesujące dane o współczesnym rymie rosyjskim znajdujemy u poety Dawida Samojułowa: *Книга о русской рифме*. Москва 1973 oraz В. Холшевников: *Основы стиховедения. Русское стихосложение*. Ленинград 1972; М. Штокмар: *Рифма Маяковского*. Москва 1958; М. Гаспаров: *Современный русский стих. Метрика и ритмика*. Москва 1974.

W tym fragmencie zmiany w rozwoju tematu lub przejścia od jednego tematu do innego zaznacza się zmianą wiersza, niekiedy niezbyt wielką, niekiedy zaś — kontrastową. Kontrast niektórych przejść przekształca polimetrię w swoisty wariant zakłócenia rytmicznego — dokonuje tym samym zabiegu ekspresywnego. I tutaj konieczne jest pewne zastrzeżenie: wśród wierszy Roźdiestwienskigo wyróżniamy utwory polimetryczne, tj. takie, które są napisane nie jednym metrem, lecz kilkoma. Naturalnie, polimetrię jako organizującą zasadę kompozycji metrycznej nie należy mylić ze zwykłymi wtrąceniami obcometrycznymi w dłuższych utworach, gdyż one nie zmieniają kompozycji metrycznej całości; zmiana wzorca podkreśla w tym wypadku jak gdyby cytowany charakter wtrącenia.

Przyzwyczajaliśmy się mówić i pisać o różnych poetach, że posługują się intonacją języka potocznego⁹. Tego typu intonacja dawno już przestała być cechą indywidualną twórczości poetyckiej. Od czasów Majakowskiego stała się uznaną jakością pozytywną poezji współczesnej. W poezji Roźdiestwienskigo trzeba mówić o intonacji rozmowy — poezja nie ma charakteru opisu, nie jest medytacją. Dialogowość tekstu wiersza polega na pytaniach, odpowiedziach, replikach. Rozmówcą bywa przyjaciel, przeciwnik, oponent. Często wiersze są adresowane do konkretnego rozmówcy, np. S. Krasauskasa, W. Aksionowa, A. Kowalewa. L. Jaszyna itd. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że poeta chce intonacją rozmowy zyskać zaufanie, zbliżyć się do czytelnika.

Słowami:

Неужели ты такая же, как эта?¹⁰

rozpoczyna się i kończy wiersz — opowiadanie o kobiecie zdradzającej męża.

[.]

Интересуешься искусством.

Большим, дерзостным, нескудным?¹¹

— tak ironicznie zaczyna się wiersz skierowany do „znawcy sztuki”. W dialogu z czytelnikiem poeta często korzysta z figur retorycznych i poetyckich.

[.]

Есть кладбище дорог.

⁹ В. Григорьев: *Словарь языка русской советской поэзии*. Москва 1965, s. 65, a także tam же: *Русский язык и советское общество*. Проспект. Алма-Ата 1962, s. 100—108 oraz В. Холшевников: *Основы стиховедения*. Русское стихосложение. Ленинград 1972, s. 73.

¹⁰ Р. Рождественский: *Ровеснику*. Москва 1962, s. 35.

¹¹ Р. Рождественский: *Радиус действия*. Москва 1965, s. 112.

Не слышали?
Есть кладбище дорог.
Не знаете? [...] ¹²

(XXX)

Nawet w wierszu poświęconym „tamtemu krajowi” pt. *Paryż, Françoise Sagan* (*Париж, Франсуазе Сеган*) jest prowadzona jakby rozmowa o tym, że ukochanego zabijają w niepotrzebnej wojnie i co z tego wynika.

[.]
А где-то
 в своем Париже,
которого
не повторить,
станет девчонка стриженная
лишние слезы
лечь.
Лишними
 станут подруги,
Лишним
 покажется март,
лишними станут
руки,
привыкшие обнимать.
Будет войной
 зачеркнут
ее молчаливый
Жан...
Мне жалко
 эту девчонку.
Мне этого парня
жаль. [...] ¹³

(Paryż, Françoise Sagan)

Figury retoryczne i poetyckie stanowią o bardzo istotnej funkcji semantycznej i estetycznej. W przeciwieństwie bowiem do określenia logicznego, którym posługuje się rzadziej, poeta nie musi zwięzać lub rozszerzać zakresu pojęcia, natomiast podkreślając jego cechę, wzmacnia plastykę przedstawienia, wnosi zawsze określone, najczęściej silne zabarwienie uczuciowe, które wyraża przecież stosunek artysty do przedmiotu, czasem wskazuje również na pewną ozdobność języka: żywego, dynamicznego, uwydatniającego szybkie tempo przedstawianych zdarzeń, pobudzającego wyobraźnię i ciekawość odbiorcy. Poeta w większości swoich utworów posługuje się językiem naturalnym i plastycznym. Naturalność podmiotowa cechuje formy monologowe i dialogowe używane przez artystę w wierszu. Język ten, osiągając pozornie prostymi środkami wrażenie łatwości (czytania, rozumienia tekstu), odwołuje się jed-

¹² Р. Рождественский: *Возвращение*. Москва 1972, s. 203.

¹³ Р. Рождественский: *Голос города...*, s. 67.

nak do wyobraźni czytelnika, gdyż przedstawia wyraźnie konkretne osoby, przedmioty, zjawiska.

.]
 Америка, послушай!
 Вот,
 не с кем-нибудь,
 с тобой,
 с тобою лично!
 Слышишь ты?
 Из черной рамки
 просто смотрит
 Кеннеди
 в твои глаза.
 Вот так.
 Из темноты!
 Чего же ты отводишь взгляд,
 Америка?
 О чем бормочут дикторы твои?
 Что объяснить они
 тебе намерены,
 сверхопытные
 телесоловьи?
 Ах да, забыл:
 ты ж к выстрелам привыкла.
 Подумаешь, —
 еще один стерпеть!
 Подумаешь, —
 тебе ль
 бояться
 выстрелов?!

Подумаешь?
 Подумаешь теперь...
 Врываются
 лихие и трубастые
 сирены полицейские в окно.
 О, как твоя полиция опаздывает!
 Как громко!
 Как шикарно!..
 Как умно!..
 К нам в комнату
 вползает сумрак
 медленно.

Портрет
 в газетной полосе
 притерт...
 Задумайся!
 Задумайся,
 Америка!..¹⁴

(22 listopada 1963 roku)

(22 ноября 1963 года)

¹⁴ P. Рождественский: *На самом дальнем западе*. Москва 1965, s. 56—57.

W wierszu tym zestawienia wyrazów związanych z sobą etymologicznie, będących jednym z rodzajów powtórzeń, dały w efekcie poliptoton, czyli inaczej mówiąc, figurę etymologiczną:

Америка, послушай!
С тобой, с тобою лично!
Слышишь ты?..

W tym wierszu mamy również do czynienia z *figurae sententarium*, tzn. w tym wypadku z paronomazją, polegającą na zestawieniu wyrazów podobnie brzmiących:

Как громко!
Как шикарно!
Как умно!..

Dalej użyto tutaj *figurae ad docentem valentes*, tzn. wyróżniono figurę zwaną *communicatio* (powierzanie), polegającą na poddaniu przez poetę wszystkich argumentów ocenie czytelnika, czy też *correctio* (poprawienie się), figurę używaną przez poetę jako retoryczny sposób wprowadzenia zmiany w wypowiedzeniu, sposób polegający na dodaniu nowego sformułowania tej samej myśli, służącego wzmocnieniu znaczenia:

[.]
О чем бормочут дикторы твои?
Что объяснить они тебе намерены.
Ах да, забыл:
ты ж к выстрелам привыкла.
Подумаешь, — еще один стерпеть!
Подумаешь, — тебе ль бояться выстрелов?!
Задумайся!
Задумайся, Америка!..
[.]

Artysta posługuje się więc figurami służącymi do swoistego pouczenia, w tym wypadku również figurą retoryczną zwaną apostrofą, polegającą na zwróceniu się do pojęcia abstrakcyjnego, z którym w rzeczywistości nie można rozmawiać (w wierszu 22 listopada 1963 roku zwrócenie się do zjawiska abstrakcyjnego, jakim jest Ameryka). Apostrofa zaliczana jest do tzw. *figurae ad delectandum*, tzn. grupy figur mających następujący cel: sprawić przyjemność czytającemu lub urozmaicić styl. W wierszu Roźdiestwienskigo mamy do czynienia z tym drugim zjawiskiem. Dochodzimy więc do wniosku, że w tej poezji występują różne figury, jednak te najczęściej powtarzające się to jednocześnie figury, które uznano za najbardziej skuteczne i zalecane przez klasyczną retorykę i poetykę. W zależności od mechanizmu powstawania oraz zastosowań w poezji Roźdiestwienskigo możemy wydzielić figury myśli, polegające na modulacji znaczeń i przenośnym użyciu wyrazów, tj. fi-

gury słowne, w których efekt osiąga się przez odpowiednie zestawienia brzmieniowe wyrazów. W jego poezji wyróżniamy także figury namiętności, tzn. takie, które odtwarzają i wywołują emocje, oraz tzw. zwroty retoryczne. Rozróżnienia te nie są zbyt ściśle i podziały krzyżują się, ponieważ ta sama figura (w wierszu) może pełnić równocześnie różne funkcje. I chociaż figury te występują we wszystkich odmianach języka, także w mowie potocznej, to jednak szczególnego znaczenia nabierają dopiero w języku poetyckim, gdyż kształtowane są tam specjalnie w z góry zamierzonym i określonym celu. Otóż dla Róźdiestwienskiego szczególnie znamienne i wyróżniający wydaje się fakt zastosowania języka potocznego wraz z całym bogactwem zjawisk parajęzykowych,¹⁵ również tych słabo określanych przez schematy kulturowe i rzadko obecnych w literaturze pięknej. Sięgnijmy więc po tekst, który może posłużyć jako przykład „inwazji” języka potocznego w wypowiedź poetycką:

[.]
 Желанья,
 исполнитесь!
 Время,
 вернитесь!
 Увидеться нам не мешало б...
 Вы очень похожи,
 товарищ министр,
 на наших
 больших комиссаров,
 [.]
 Товарищ Гевара,
 песчаник намок
 под грузным
 расстрелянным телом...
 — Я сделал,
 что мог.
 Если б каждый,
 что мог,
 однажды решился
 и сделал...
 [.]
 — Вы верьте делам,
 а не клятвам...
 — А что передать
 огорченным бойцам,
 суровым и честным, как Анды?
 — Скажите:
 по улицам
 и по сердцам
 проходят сейчас баррикады...

¹⁵ L. Pszczołowska: *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 139—147.

— А что, если вдруг
автомат на плече
станет
монетой разменной?..
Нахмурился Че.
Улыбнулся Че.
Наивный
Че.
Бессмертный.¹⁶

(Che)

(Че)

Wiersz kładzie nacisk na potoczność. Wszystkie środki językowe, które czynią tę wypowiedź specyficzną, polegają na socjalnej charakterystyce narratora i jego zwyczajów językowych. Obecność zjawisk parajęzykowych daje się zauważyć w swoistym dla tego poety zjawisku intonacji oddawanej za pomocą znaków interpunkcyjnych, ale też konwencjonalne, tzn. w sposób właściwy nie tylko utworom „potocznym”. Te specyficzne cechy języka przejawiają się w samej organizacji znaków językowych. Jeśli język mowy potocznej pojawiał się w monologu lirycznym, nie wypowiedzianym przez konkretnego bohatera, to nie znaczy jednak, by nie pojawiał się on w formie „przytoczenia”. To zjawisko u Roźdiestwińskiego odnotować można w balladach, gdzie cały wiersz jest właściwie przytoczeniem „cudzej” wypowiedzi i to wypowiedzi ustnej: zasłyszanej anegdoty, opowiadki, zwierzenia. Wprawdzie przytoczenia te nie są graficznie zaznaczone cudzysłowem czy myślnikiem (i stąd trudniejsze są do wykrycia), lecz ich ustny charakter jest oczywisty. Przy pozorach monologowości są one bowiem niewątpliwym fragmentem dialogu¹⁷; nie tylko mają liczne językowe cechy wypowiedzi potocznej, ale dodatkowo osadzone są w określonej sytuacji komunikacyjnej i kierowane do domyślnego rozmówcy czy czytelnika. To samo da się powiedzieć o tych fragmentach tekstów wierszy lirycznych, które nominalnie przytoczeniem nie są, pełnią funkcję „tekstu głównego”. Niemal z reguły — coraz częściej w miarę rozwoju tej poezji — teksty takie nabierają cech quasi-dialogowych w tym sensie, że są „potoczne” i kierowane do domyślnego lub określonego rozmówcy. Charakterystyczne przykłady spotykamy w wierszach Che (Че), *Gioconda* (Джоконда), *Kiži* (Кижу), *Kaktus* (Кактус), *Sami stoimy przed bazyliką* (Мы стоим у собора одни), *Głos afrykańskiego poety* (Голос африканского поэта) i w wielu innych. Określoną rolę odgrywają tutaj również elementy parajęzykowe, nie dające się w ogóle lub dające się tylko namiastkowo przedstawić w postaci zapisu graficznego. Zwłaszcza zjawiska takie, jak:

¹⁶ Р. Рождественский: *Посвящение*. Москва 1970, s. 93—95.

¹⁷ O „dialogiczności zawartej potencjalnie w monologu” (i vice versa) zob. J. Mukařovský: *Dialog a monolog*. Przeł. J. Mayen. W: tenże: *Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1970, zwłaszcza s. 211—221.

intonacja, tempo, pauzy w nieuchronny sposób giną w zapisie graficznym, wszelkie próby ich reprodukcji (poprzez wykorzystanie możliwości interpunkcji, graficzne rozplanowanie tekstu, wielkości lub kroju czcionek) skazane są z góry na ograniczenie i niepełność. Na problem ten zwracano uwagę przy okazji rozpatrywania takich gatunków literackich i form podawczych, jak gawęda, skaz itp.¹⁸ Jeśli jednak w zapisie elementy parajęzykowe nigdy nie mogą się w pełni skonkretyzować, to nieoobojętny jest przecież problem, czy autor „pisanego” tekstu w ogóle z nich zrezygnuje, czy mimo wszystko stara się je — wbrew naturalnym ograniczeniom — przekazać. Inaczej mówiąc: podstawowe jest tu pytanie, czy zapis graficzny traktowany jest jako całkowicie sprawny środek przekazu języka pisanego, czy jako namiastkowy i wybrany pod naciskiem konieczności środek przekazu języka mowy potocznej. W wypadku Roźdiestwińskiego mamy z pewnością do czynienia z sytuacją, kiedy wszystkie elementy graficzne zapisu wiersza służą kształtowaniu tworzywa językowego i zestawianiu całości treściowo-formalnych w artystyczną całość. Przegląd rozmaitych elementów parajęzyka, reprodukowanych w tekstach Roberta Roźdiestwińskiego, rozpoczynamy od zjawisk intonacyjnych. Łatwo dostrzec, że w niektórych utworach o pełni znaczenia można mówić dopiero wówczas, gdy bierzemy pod uwagę nie tylko sensy słów i zdań, ale również przebieg linii intonacyjnej i obecność krótszych lub dłuższych pauz, które zapis graficzny usiłuje choćby w przybliżeniu oddać. Znaczna rola przypada tu interpunkcji. Konwencjonalnym znakom pisarskim artysty przypada zadanie sugerowania intonacji wyrażających np.: „kategoryczność” pytania, „wątpliwości”, poczucie humoru:

Я сказал:
 „Здорово, кактус, кактус!
 Как живешь ты,
 дикобраз?..”
 Не хотел он огрызаться,
 но —
 переходя на хрип —
 буркнул:
 „Сам не из красавцев!..
 Тоже мне
 Жерар Филип...”
 Как живу?
 На общем фоне
 это
 кажется простым.
 По учебнику.
 По форме

¹⁸ Zob. np. B. Eichenbaum: *Пузья нарративной мови*. Przeł. H. Cieślak i M. Czermińska: W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Red. M. R. Maye-nowa. Warszawa 1970, s. 487—490.

открытая,
парящая! [...] ²¹

(Pęd)

(Bez)

Zjawisko to realizuje się równocześnie w płaszczyźnie intonacji i w płaszczyźnie tempa wypowiedzenia: wypowiedź jest przyspieszona i wypowiedana „na jednym oddechu”, bez intonacyjnych załamań. Tak się dzieje, kiedy w wypowiedzi operującej normalną interpunkcją usunie się w określonym miejscu przecinki. Żeby pozostać jeszcze na chwilę przy problemach „programowania” tempa wypowiedzi, wspomnijmy o przypadkach stopniowego zwalniania tempa. Jako środek notacji tego swoistego rallentanda służyć może tu zarówno rozbitcie na wersy, jak np. trzykropki sugerujące „wybrzmiewanie” końcowych zdań:

[.]

Объясняя,
утомили
эрудиты именитые...
А планета ждет подсказки,
с головой уходит в митинги.
У планеты рост —
гигантский.
На планете гул —
космический.
Хлеб идет
грядущей выпечки.
Стал далеким

близкий локоть... [...] ²²

(Akceleraty, Akceleratki)

(Аксельраты, Аксельратки)

Мы от свинцовых розг
падали в снег с разбега.
Но —

поднимались в рост,
звонкие, как победа!
Как продолженье дня
шли
тяжело и мощно...
Можно
убить

меня.

Нас
убить невозможно!.. [...] ²³

(Сóз то — „ты”?)

(Что же такое — „мы”?)

²¹ Tamże, s. 74—75.

²² Tamże, s. 48—49.

²³ Р. Рождественский: *Линия*. Москва 1973, s. 3—5.

Nieprzypadkowo użyliśmy parokrotnie słowa „notacja”: istotnie, poszczególne zjawiska, wpisane w strukturę utworów Roźdiestwienskigo, stosunkowo najpełniej dałyby się wyrazić elementami zapisu nutowego. Dotyczy to zjawisk takich, jak intonacja, tempo, względny czas trwania poszczególnych sylab i pauz, dynamika (tzn. siła głosu). Taki na przykład fragment:

[.]
 Не зря
 Мы над смертью смеялись!
 Не зря
 наши слезы и ярость!
 Не зря
 наши песни!
 И клятвы не зря! [...] ²⁴
 (*Pieśń o poległych w boju*)
 (*Песня павших в бою*)

— aż prosi się o opatrzenie kolejnych dwuwierszy oznaczeniami narastającej siły głosu (*forte*, *fortissimo*, *forte-fortissimo*), zastępowanymi tu z konieczności przez wykrzykniki. Ten quasi-muzyczny charakter znaków graficznych szczególnie widoczny jest w przypadkach, kiedy tekst słowny ma przywołać w intencji autora określony tekst muzyczny. Mamy z tym do czynienia w wierszach-pieśniach. Wiele wierszy-pieśni Roberta Roźdiestwienskigo jest napisanych według zasad budowy pieśni artystycznej, literackiej. Jednak i do nich „wkrada się” potoczność. Po pierwsze więc — w każdym wierszu jest nie więcej niż kilka strof (jakkolwiek poeta nie dzieli wiersza na tradycyjne strofy — ta tendencja występuje tylko w niektórych wierszach-pieśniach), po drugie — w każdej strofie (albo w co drugiej) jest wyraźnie powtarzający się wers, najczęściej ostatni. Po trzecie — każdy wers w takim wierszu zawiera w sobie jedną zakończoną frazę. I nie zdarza się, by fraza przenosiła się i kończyła na przykład gdzieś w środku następnego wersu. Wreszcie po czwarte (a osiąga się to nieczęsto) — w wierszu Roźdiestwienskigo podejrzenie dużo wersów kończy się „śpiewnym” *-a*, *-i*, *-ja*, *-je...*

[.]
 От зари до зари,
 от темна до темна
 о любви говори,
 пой,
 гитарная струна! ²⁵
 (*Śpiewaj gitaro*)
 (*Пой, гитара*)

²⁴ Р. Рождественский: *Избранные произведения*. Т. 2. Москва 1979, s. 406.

²⁵ Tamże, s. 434.

Не думай о секундах свысока!
 Наступит время,
 сам поймешь, наверное —
 свистят они,
 как пули у виска,
 мгновения,
 мгновения,
 мгновения. [...] ²⁶

(Chwile)

(Мгновения)

W obu przykładach, dzięki odpowiedniemu kontekstowi, zjawiska dźwiękowe tworzą grupę o charakterze dźwiękonaśladowczym (brzmienia samogłosek *-i*, *-a*, *-ja*, *-je*, kończące poszczególne wersy, mają ustaloną wartość semantyczną — muzyczną). Proweniencja tych onomatopei nie budzi wątpliwości; wywodzą się one z potocznego języka mówionego. Podkreślmy, że fragmenty w rodzaju zacytowanych należą z pewnością do sfery zjawisk parajęzykowych, które są w stosunkowo największym stopniu konwencjonalne, określane przez pewien „schemat kulturowy” — służą porozumiewaniu się w różnych okolicznościach i pomiędzy różnymi rozmówcami.

Przechodząc do innych szczególnych cech językowych, które z tamtymi ściśle się wiążą, przyjrzyjmy się następującym sformułowaniom:

Как тяжел, воздух перед грозой!..; Чтоб он был, этот дождь, чтоб он шел!; Как будто стальные, как будто из камня!; Как мне быть, как же это! что же это!; Как бы людям легко дышалось!; Как бы людям светло любилося!; Вы-то знаете, что для разума никаких границ не предвидено!; Пусть тогда, хоть по горло грязь!²⁷

Wszystkie te formy potoczne związane są z wykrzyknieniami. Dalej obserwujemy przypadki ze wzmocnieniem, ze spotęgowaniem wrażenia, zyskaniem na sile oddziaływania:

Так любимых не ждут у порога. Так к больному не ждут и врача...; Так гылящий, будто пылающий; Так его, доченька! Верно!, а так... по блату; Как на кафельные плиты вышли мы в недавнем прошлом, в жизнь; Так это не мой участок; Все передрав в своей душе, все принимая, все терпя.²⁸

Gdzieniedzie występują różnego rodzaju połączenia, spełniające funkcje wzmocnienia:

Им плевать на дела страны, их заботы ее не трогают! Им пока еще горя нет. Их пока еще носит земля...²⁹.

Występuje też posiłkowanie się zaimkiem:

²⁶ Tamże, s. 408.

²⁷ Tamże, T. 1, s. 218, 175, 166, 153.

²⁸ Tamże, s. 25, 54, 36.

²⁹ Tamże, s. 78, 96, 39.

Кому эти черные ленты; Какое это сердце — тебе разглядеть. Какое это сердце — тебе владеть!..³⁰

Wszystkie te formy odzwierciedlają bezpośrednio przesłania artystycznego, tak znamienne dla mowy potocznej. Inną cechą, charakterystyczną dla składni mowy potocznej, jest elipsa. Taka wypowiedź w naturalny sposób dąży do oszczędności; w sytuacjach, kiedy zdanie korzysta z pewnych ustabilizowanych związków frazeologicznych, artysta nieraz rezygnuje z któregoś ze składników takiego związku, pozostawiając w wypowiedzi „puste miejsce”. „Wypełnienie” go należy do czytelnika, pozostawione jest jego domysłowi. Zrozumiałe więc, że elipsa może dotyczyć raczej takich jednostek wypowiedzi, których miejsce w zdaniu jest ustabilizowane i oczywiste; wówczas pozostałe składniki szeregu syntaktycznego niejako „czekają” na dopełnienie ich brakującym segmentem, ułatwiając w ten sposób czytelnikowi trafną decyzję interpretacyjną. Decydującą rolę w takich sytuacjach odgrywać zatem będzie kontekst.

Больничный коридор,
пустынный,
будто поле.
Осипший баритон
товарища по боли...
Больничная стена.
Бессонные:
„а если...”
Сухие письма
истории болезни...
Предчувствие расплаты
и холодок вины.
Всегда,
когда больны,
мы
в чем-то виноваты...
Больничные пижамы,
как форма
неких войск.³¹

(Korytarz szpitalny...)

(Больничны́й коридор...)

Kontekst wskazuje jednoznacznie, że w zdaniach brakuje orzeczenia. Jednak zdania są na tyle oczywiste, że mogą tolerować elipsę. Elipsa jest bowiem wyjściem bardzo naturalnym w sytuacjach, kiedy obejmuje składniki związku frazeologicznego, ustabilizowanego dzięki pewnym stałym użyciom, stałym znaczeniom, albo jest sposobem przełamania łączliwości frazeologicznej wyrazów: przez wymienianie członów, wprowadzanie słów w niespodziewane zestawienia, przez różnego

³⁰ Tamże, s. 87, 75.

³¹ Р. Рождественский: *Голос города...*, s. 33—35.

rodzaju modyfikacje leksykalne i składniowe. W poezji Różdiestwien-skiego elipsa służy naśladowaniu mowy potocznej, w której przecież czę-sto występuje, sprzyja zwięzłości, skrótowości wypowiedzenia, skonden-sowaniu treści, niekiedy nawet rytmizacji, jak w cytowanym przez nas wyżej przykładzie, oraz umożliwia celową wieloznaczność poszczególnych wersów. Wymienione przykłady pouczają i o tym, że elipsa może wy-stępować w obrębie mikrostruktur, jak i makrostruktur składniowych; może objąć zarówno pojedynczy wyraz, jak i bardziej rozbudowany szereg syntaktyczny. Ten ostatni rodzaj elips służy zasadzie znacznej oszczędności, podmiot mówiący redukuje bowiem zdania podrzędne, zbyt skomplikowane w swojej hierarchicznej budowie (w dłuższych wypo-wiedziach), do pojedynczego dopełnienia czy okolicznika, upraszczając w ten sposób konstrukcję składniową. W poezji Różdiestwien-skiego może zresztą wchodzić w grę nie tylko dosłownie rozumiany chwyt elipsy, ale i ogólniejsza dążność do posługiwania się przede wszystkim zdania-mi prostymi. Jednak poeta nie rezygnuje z gramatyczno-stylistycznej poprawności. Nie rezygnuje również z pełnej komunikatywności swoich wierszy, a co za tym idzie, z dużej jednoznaczności przesłania poetyc-kiego.

[.]

Учится

писать стихи
машина.

Я не против.

Я могу помочь.

Я ее программы
не нарушу,

одобряя стихотворный зуд ..

Только

мало — в рифму,

Надо — в душу.

Рифмы рифмами.

Не в этом суть...

Пусть же, как положено,
вначале

втиснутся

в машинные зрачки

уравнения

счастья и печали,

формулы

удачи и тоски

[.]

Пусть она —

хотя бы раз —

застонет,

ощутив бессилие свое. [...]³²

(Do programistów maszyn cyfrowych)
(Программистам, обучающим Э В М)

³² Tamże, s. 56—57.

W przykładzie rekonstruujemy przekonanie o prymacie rzeczywistości nad kreacją artystyczną. Przekonanie to pojawia się często w twórczości Roźdiestwienskigo. Rzeczywistość, nadrzędna wobec artystycznej kreacji, nastęrcza jednak pewne kłopoty, jeśli chcemy ją wiernie odwzorować za pomocą środków językowych. Przede wszystkim dwie jej cechy uniemożliwiają taką całkowicie wierną słowną reprodukcję. Pierwsza: rzeczywistość jest zawsze bogatsza w konkretne i odrębne składniki niż najbardziej rozwinięta wypowiedź. Językowy komunikat nie jest w stanie „objąć” wszystkich składników rzeczywistości, nawet przy ograniczeniu się do tych tylko, które aktualnie są ważne. Oprócz tego rzeczywistość rozwija się w czasie. Przed wypowiedzią poetycką staje więc problem uwzględnienia wszystkich aspektów rzeczywistości oraz nadążania za ich rozwojem. Oczywiście, że najbardziej sumienne usiłowania ponoszą tu z reguły klęskę: język z natury swojej jest i „uboższy”, i „powolniejszy” od rzeczywistości. W tym stanie swoistej bezradności szczególnego znaczenia nabiera język mowy potocznej, język codzienny. W twórczości Roźdiestwienskigo jego rola stopniowo przybiera na znaczeniu (wraz ze wzrastającą częstotliwością wypowiedzi o prymacie rzeczywistości nad kreacją), od niewielkiego udziału w początkach twórczości, aż po znaczne nasycenie w okresie dojrzałym. Cechy języka potocznego (o których pisaliśmy wyżej) pozwalają Roźdiestwienskiemu traktować ten język jako najbardziej sprawne narzędzie odwzorowywania rzeczywistości. Język mowy potocznej jest bardziej wieloznaczny od języka literackiego (język literacki rozumiemy jako „oficjalny język warstw wykształconych”³³), gdyż może od czasu do czasu łamać estetyczne uporządkowanie wypowiedzi, tym samym znaczy to, że może się kształtować nieco swobodniej, a więc „szybciej” nadążać za rozwojem obserwowanej rzeczywistości. Może też zaznaczyć się mniejszy dystans czasowy wypowiedzi wobec relacjonowanych wydarzeń, większa spontaniczność (mniejsze obwarowanie konwencjami), ekspresywność czy formy eliptyczne. Wszystkie te walory języka mowy potocznej wskazują na fakt, iż rzeczywistość jest punktem wyjścia, który określa reguły kreacji artystycznej³⁴ Roberta Roźdiestwienskigo. Stanowisko to potwierdza również sam poeta w wywiadzie, jakiego udzielił 19 kwietnia 1981 roku w Moskwie autorce niniejszej rozprawy.

³³ Jest to rozumienie węższe niż proponowane w klasycznej rozprawie Havranka (B. Havranek: *Zadania języka literackiego i jego kultura*. W: *Praska szkoła strukturalna*. Red. M. R. Mayenowa. Warszawa 1966, s. 94), w której „język literacki” jest tożsamy z „językiem ogólnym”, a „język potoczny” stanowi jedną z odmian funkcjonalnych „języka literackiego”.

³⁴ W twórczości R. Roźdiestwienskigo realizuje się tradycja futurystyczna — w zakresie techniki twórczej można dopatrywać się wpływu futuryzmu na rozwój nowych form narracji — tj. posługiwanie się zdynamizowanym stylem, lapidarną metaforą, przywiązywanie dużego znaczenia do posługiwania się słowem i zdaniem, do konstrukcji wiersza prostego w formie, zależnego od wymagań rzeczywistości przedstawionej i w ten sposób włączającego się w tę rzeczywistość.

Гражина Левандович-Боциан

**К ПРОБЛЕМЕ СИНТАКСИСА (НА ОСНОВЕ СТИХОТВОРЕНИЙ
РОБЕРТА РОЖДЕСТВЕНСКОГО)**

Резюме

Предметом анализа является поэтический синтаксис лирики Роберта Рождественского. В этом синтаксисе преобладают литературно-повседневные, устные структуры предложений. Они подтверждают свободу, натуральность, пронизывающие „живое” поэтическое слово. Поэтому поэт подчеркивает значение разговорного языка в своем творчестве. Разговорный язык в отличие от литературного языка более многозначный — он может разбивать эстетический порядок высказываний, быстрее успевать за развитием наблюдаемой действительности; может обозначать уменьшение времени высказывания по отношению к сообщаемым происшествиям; может образовать эллиптические формы, быть более произвольным, экспрессивным. В творчестве Рождественского разговорный язык является орудием обнаружения действительности, он определяет правила и направленность артистического назначения.

Grażyna Lewandowicz-Bocian

**THE POETICAL SYNTAX. SOME REFLECTIONS
ON ROBERT ROZDESTVENSKIJ'S POEMS**

Summary

The author treats of the poetical syntax of Robert Roždestvenskij's lyrical poems. The every-day conversational structures of phrases, reflecting the ease, naturalness, pervasiveness of the live poetical word are dominant. This enables the poet to expose the importance of the every-day speech. The common language is more equivocal than the literary one, it can break the well-ordered expressions, better follow the reality under scrutiny. The distance of time separating an expression from the described events can be narrower, its spontaneity, expressiveness more intense, elliptical forms more frequent. The every-day language is in Roždestvenskij's poems a tool used to explore reality, it determines the rules and trends of the artistic representation.