

IRENA URBANIAK
Łódź

ROMANA JAKOBSONA POETYKA W ŚWIECIE SEMIOTYKI

*„Semiotyka [...] jest najbliższym kręgiem
otaczającym koncentrycznie lingwistykę”¹*

W opublikowanej w 1960 r. *Poetyce w świetle językoznawstwa*, jednej z najbardziej znanych rozpraw z kręgu literaturoznawstwa strukturalistycznego (przynajmniej w tej jego postaci, którą ukształtowała myśl badaczy związanych z Praskim Kołem Lingwistycznym) Roman Jakobson dąży do udowodnienia tezy, że prawdziwie naukowej odpowiedzi na pytanie, „co to jest poezja?”² udzielić można tylko na gruncie językoznawstwa – poprzez opis różnicy między wypowiedzią językową odczuwaną jako poetycka a wszystkimi pozostałymi typami językowych komunikatów. Stąd w artykule znany schemat komunikacji językowej, rozszerzający propozycję niemieckiego językoznawcy, Karla Bühlera, stąd też perspektywa funkcjonalna przy charakterystyce języka poezji, obecna wcześniej w pismach uczonych rosyjskich skupionych w OPOJAZ-ie – Towarzystwie Badań Języka Poetyckiego. Z przyjętego punktu widzenia wynika, że poezja to wypowiedź językowa o dominującej funkcji poetyckiej, wymiennie nazywanej też estetyczną. Te bliskoznaczne nazwy nie są jednak rzeczywistymi synonimami. Można raczej

¹ R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, w: tenże, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. I, s. 61 (pozostałe cytaty zaczerpnięte z tego wydania oznaczać będą tylko numerem tomu i strony).

² Pytania tego użył Jakobson jako tytułu artykułu opublikowanego w 1933/34 r. w czeskim czasopiśmie „Volné Směry”.

powiedzieć, że tworzą układ hierarchiczny – za pośrednictwem realizującej się w języku dzieła funkcji poetyckiej osiąga poezja cel estetyczny, określony w kategoriach psychologicznych i społecznych. Dopiero to estetyczne nacechowanie i ukierunkowanie łączy ją z całą rozległą dziedziną twórców ludzkich spełniających to samo zadanie – czyli ze sztuką. Nie może więc dziwić, że już w pierwszych zdaniach *Poetyki...* pojawiają się uwagi na temat wspólnoty różnych rodzajów twórczości artystycznej i możliwości dokonywania między nimi przekładu, w innym miejscu nazwanego przez Jakobsona intersemiotycznym.

Jakkolwiek śmieszny może się wydawać pomysł podania *Iliady* lub *Odysei* w formie komiksów – konstatuje autor – to jednak pewne cechy strukturalne fabuły epickiej zostaną tam zachowane – mimo że zniknie szata słowna. Spór o to, czy ilustracje Blake’a do *Boskiej komedii* są adekwatne, czy też nie, dowodzi, że różne rodzaje sztuk są porównywalne. Problemy baroku czy innych stylów wykraczają poza ramy poszczególnych sztuk. Rozważając metaforę surrealistyczną trudno pominąć malarstwo Maxa Ernsta i Salvatora Dali albo filmy Luisa Bunuela *Pies andaluzyjski* czy *Złoty wiek*. Krótko mówiąc, wiele zjawisk poetyckich wchodzi nie tylko w zakres wiedzy o języku, lecz w zakres całej teorii znaków, tj. ogólnej semiotyki³.

Obok owych bezpośrednich uwag na temat związku poezji i innych sztuk, pokrewieństwa, którego fundamentem jest strukturalna budowa i znakowa funkcja dzieła artystycznego, w *Poetyce...* odnaleźć można również – choć mniej deklaratorywnie sformułowane – spostrzeżenia dotyczące semiotycznego charakteru samego utworu literackiego, czyniącego z każdego swego składnika elementarny znak, część globalnego znaczenia.

Obie grupy problemów obecne są także w innych pismach Jakobsona. Zastępują one na przypomnienie i uwagę zarówno z tego powodu, że w dzisiejszej praktyce interpretacyjnej – mimo licznych nowszych i często wyraźnie od strukturalizmu odmiennych propozycji badawczych – przekonanie o udziale najdrobniejszego nawet elementu utworu w kształtowaniu jego sensu stanowi ciągle, niekiedy milczące, innym razem jawne, założenie metodologiczne, jak i dlatego, iż pojęcie przekładu intersemiotycznego, szczególnie popularne w latach siedemdziesiątych, dziś wykonywane jest nadal, zwłaszcza na gruncie filmoznaństwa, a pytanie

³ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, t. II, s. 77-78.

o pokrewieństwo wiążące dzieła zrealizowane w poszczególnych dyscyplinach twórczych pozostaje wciąż aktualnym, nie rozwiązany problem semiotyki kultury.

W estetyce XX w. zostało ono sformułowane najwcześniej przez uczonych z rosyjskiej szkoły formalnej, której współtwórcą był Roman Jakobson. Jest on także autorem pierwszej nowoczesnej na nie odpowiedzi. Zawarł ją już w opublikowanym w 1921 r. szkicu *O chudożestwiennom rializmie*⁴, w którym dla scharakteryzowania malarstwa kubistycznego posłużył się pojęciem „chwytu”. „Chwyt”, rozumiany jako sposób organizacji materiału językowego bądź tematycznego w dziele literackim, a więc jako zabieg stylistyczny lub kompozycyjny, był podstawową kategorią formalistycznej teorii poezji. Jakobson pierwszy wykorzystał go do opisu dzieł innej sztuki. Uznał, że „chwyt” kubizmu jest powielenie przedmiotu przedstawionego w perspektywie dookolnej, nie mające realistycznego uzasadnienia, jakim byłoby np. stwierdzenie, że przedmiot jest pomnożony, ponieważ odbija się w lustrze. Ten brak oczywistej motywacji sprawia, że sam „chwyt” staje się dla odbiorcy dostrzegalny – „obnażony”, jak mówili formaliści. W związku z tym występuje w malarstwie kubistycznym zjawisko podobne jak w poezji W. Chlebnikowa, w której rozbiecie słowa, zwolnionego z powinności komunikowania, czyli „chwyt” rozłożenia słowa na poszczególne elementy, tzw. „dźwięko-jakości”, także nie znajduje wytłumaczenia w kategoriach zdrowego rozsądku, lecz wymaga analizy intelektualnej, a tym samym – skupiając uwagę odbiorcy na sobie – „obnaża się”.

Samo eksponowanie obecności „chwytów” w dziełach sztuki, uznawane przez rosyjskich formalistów za *conditio sine qua non* awangardy artystycznej, nie decyduje jednak o tożsamości dzieł różnych rodzajów. Ich prawdziwą wspólnotę objawia dopiero fakt, że wszystkie wytwory artystyczne powstają jako efekt aktywnego stosunku do systemu, który wykorzystują jako swe tworzywo. W szkicu *O chudożestwiennom rializmie* myśl tę wyraził Jakobson w sposób przypominający zdanie z *Rozważań estetycznych* Guillaume’a Apollinaire’a – w ujęciu autora *Kaligramów* sąd ten brzmi: „Dla sztuk plastycznych geometria jest tym, czym gramatyka dla literatury”⁵. W wiele lat później – w roku 1961 – w rozprawie *Poezja gramatyki i gramatyka poezji* objaśnieniu i udokumento-

⁴ R. Jakobson, *O chudożestwiennom rializmie*. „Červen”, 1921, R. IV; cyt. za: *Chriestomatija po teorietičeskomu literaturowiedieniju*, pod red. I. Czernowa, Tartu 1976.

⁵ G. Apollinaire, *Rozważania estetyczne*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 124.

waniu owej tezy poświęcił Jakobson cały rozdział zatytułowany „Gramatyka i geometria”. Powołując się m. in. na „przenikliwego językoznawcę” Benjamin Lee Whorfa stwierdził, że i gramatyka, i geometria, mając charakter abstrakcyjny, stanowią zespół reguł, wobec których zarówno pisarz, jak i malarz – jako ich świadomi użytkownicy – nie mogą pozostać obojętni. Dlatego każda struktura poetycka jest albo podporządkowana utartym schematom gramatycznym, zwłaszcza zasadzie paralelizmu, albo pozostaje w opozycji do nich. Podobnie dzieło malarskie: „bądź to bazuje na jawnym lub ukrytym porządku geometrycznym, bądź odcina się do zasady geometryczności”⁶. Przede wszystkim jednak prawa gramatyki i geometrii, takie jak np. symetria czy proporcjonalność, prawa, które uznać można za fundamentalne zasady kompozycji są identyczne dla dzieł wszystkich rodzajów twórczości. Są to – zdaniem Jakobsona – cechy powszechne, rozpoznawalne w każdym dziele sztuki, a nawet w każdym wytworze kultury danej epoki. W omawianym artykule dla udowodnienia tego twierdzenia dokonuje Jakobson analizy porównawczej husyckiego chorału wojennego z początku XV w. i malarstwa czeskiego tamtej doby. Analiza budowy gramatycznej wiersza, opartego na złożonym systemie paralelizmów, i kompozycji malarskiej, wykorzystującej reguły symetrii, pozwala mu stwierdzić, że „wszystkie zasady kompozycyjne, które znalazły pełny wyraz w gramatycznej organizacji tego chorału, są głęboko zakorzenione w historycznym rozwoju całej sztuki gotyckiej i myśli scholastycznej”⁷. Patronuje temu przekonaniu przywołany przez autora Erwin Panofsky jako badacz analogii między kompozycją pism św. Tomasza z Akwinu i konstrukcją katedr gotyckich⁸.

Ale i własne wcześniejsze doświadczenia naukowe Jakobsona potwierdzają – w jego mniemaniu – prawdziwość sądu o istnieniu „stylu epoki”, który rozpoznawalny jest we wszystkich jej wytworach. O jednej wspólnej myśli, przenikającej wszelkie dziedziny kultury danego okresu wspomniał już w 1929 r. w szkicu *Nejstarši české písně duchovní*. Powrócił do tego problemu w artykule *Medieval Mock Mystery* z 1958 r., a rozprawę *Szczupak po polsku* (w której cytuje wspomniane prace), rozprawę poświęconą sztuce kulinarnej średniowiecznych Czech i jej związkom z gotykiem, wzbogaca znamienitym wywodem:

⁶ R. Jakobson, *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*, t. II, s. 237.

⁷ *Op. cit.*, t. II, s. 232.

⁸ Por. E. Panofsky, *Gotyki i scholastyka*, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył postłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971.

W sztuce gotyckiej mistrzowskie opanowanie szczegółów konkuruje ze złożonymi problemami kompozycji [...]. Forma uparcie przetwarza materiał. Kamień dostaje rozkaz: bądź powietrzem! Wiersz wprost namacalnie deformuje język potoczny. Umyślność rymu uderza. Forma jest w sposób widoczny obnażona z radykalną bezwzględnością – i w zarysie katedr gotyckich, i w konsekwentnej niezgodzie metru ze składnią *Legendsy o św. Katarzynie* [...]. W miarę rozwoju sztuki gotyckiej zestawianie różnych płaszczyzn i kojarzenie obcych sobie elementów nabierało coraz większego znaczenia. Tradycja faszerowania, nadziewania kłócącymi się ze sobą ingrediencjami, ogólnie rzecz biorąc – synkretyczny charakter gastronomii późnego średniowiecza pozostaje w zgodzie z mieszanym stylem przedstawienia gotyckiego⁹.

Przekonanie uczonego, że „w każdej epoce istnieją zasady kompozycyjne rozpoznawalne w dziełach wszystkich sztuk” samo nie jest jeszcze niczym oryginalnym. Stanowi tylko element w rozumowaniu, które umożliwiło mu sformułowanie myśli nowej w badaniach nad *correspondance des arts*, a dotyczącej przekładu intersemiotycznego.

Nazwy tej użył Jakobson po raz pierwszy w rozprawie *On Linguistics Aspects of Translation*, opublikowanej w 1959 r. w pracy zbiorowej *On Translation*. Artykuł poświęcony jest najbardziej problematycznym zagadnieniom związanym z przekładem języków naturalnych. Autor analizuje możliwość – a raczej niemożliwość – osiągnięcia równoznaczności tekstów powiązanych czynnością tłumaczenia. We wstępie dokonuje typologii aktu translatorskiego, utożsamianego przezeń z interpretacją. Tu właśnie wymienia, wśród innych, przekład intersemiotyczny:

Możemy wyróżnić trzy sposoby tłumaczenia znaku językowego: może on być przełożony na inne znaki tego samego języka, na inny język, lub na inny, pozajęzykowy system symboli. Te trzy rodzaje przekładu można określić w sposób następujący:

- 1) Przekład *wewnątrzjęzykowy* lub przeredagowanie stanowi interpretację znaków językowych za pomocą innych znaków tego samego języka.
- 2) Przekład *międzyjęzykowy* lub przekład właściwy stanowi interpretację znaków językowych za pomocą jakiegoś innego języka.
- 3) Przekład *intersemiotyczny* lub transmutacja stanowi interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakovych¹⁰.

⁹ R. Jakobson, *Szczupak po polsku*, t. I, s. 105.

¹⁰ R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, t. I, s. 373.

Jest to jedyna wypowiedź Jakobsona, w której podana została definicja przekładu intersemiotycznego. Sama myśl o nim stała się jednak trwałym elementem poglądów naukowych tego badacza. W postaci mniej precyzyjnej pojawiła się zresztą znacznie wcześniej – już w latach trzydziestych. W tekstach pochodzących z tego czasu należy też szukać wyjaśnienia, jak możliwa jest owa „twórcza transpozycja [...] z jednego systemu znaków na inny, tj. – ze sztuki słowa na muzykę, taniec, film czy malarstwo”¹¹, gdyż sam Jakobson nigdy bezpośredniej odpowiedzi na to pytanie nie udzielił.

Wypada więc przypomnieć: i w szkicu *O chudożestwiennom riealizmie*, i w napisanej w czterdzieści lat później *Poezji gramatyki i gramatyce poezji* mówił uczony o występowaniu w dziełach różnych sztuk tych samych „chwytów” kompozycyjnych. Ich obecności doszukiwał się nawet we wszystkich zjawiskach kulturowych danego czasu. Dzięki temu, porównując sposób wykonania np. potrawy, budowli, wiersza i utworu muzycznego nie musiał odwoływać się do abstrakcyjnego pojęcia „ducha epoki”, jak to czyniono chociażby w romantyzmie, lecz opierał się na konkretnym, poddającym się naukowemu opisowi, pojęciu „stylu epoki”. Charakterystyczne dla stylu jest zaś to, iż jego cechy istniejące w określonym momencie wywodzą się równocześnie z dwóch źródeł. Jednym są historycznie zmienne potrzeby estetyczne człowieka, drugim – niezmiennie cechy jego dzieł, przede wszystkim dzieł sztuki.

Wyprzedzając znacznie rozwój semiotyki, zwłaszcza w jej postaci wypracowanej w szkole tartuskiej, czyniącej głównym przedmiotem swych badań kulturę, już w początku lat trzydziestych, a więc w okresie największej naukowej aktywności praskiej szkoły strukturalnej, z której dokonań korzystali semiotycy z Tartu, Jakobson – wówczas członek Praskiego Koła Lingwistycznego – stwierdził: „tworzywem każdej sztuki jest znak”¹². Opierając się na dokonaniach współczesnej lingwistyki, mającej swój rodowód w *Kursie językoznawstwa ogólnego* Ferdynanda de Saussure’a, strukturaliści uznali, że zbudowane ze znaków elementarnych dzieło sztuki jest także znakiem. W związku z tym określili je przez analogię do znaku językowego – jako układ, w którym wyróżnić można poziom materialnych nośników znaczeń i złożony poziom samych znaczeń, tj. poziom semantyki, nadający dziełu charakter struktury. Tym, co decyduje o odmienności poszczególnych dyscyplin artystycznych są stosowane w nich materialne nośniki znaczeń, tym, co je łączy są nato-

¹¹ *Op. cit.*, t. I, s. 381.

¹² R. Jakobson, *Czy upadek filmu?*, t. I, s. 93.

miast sposoby nadawania materialnym elementom znaczenia oraz sposoby tworzenia ze znaczeń pojedynczych znaków – znaczeń złożonych, tj. struktur sensów komunikowanych przez dzieła sztuki.

Owe sposoby semantyzowania elementów, przekształcania ich w znaki nazywał Jakobson, kontynuując tradycję formalizmu rosyjskiego, „chwytami”, choć rozszerzył przez to zakres ich zadań, gdyż w szkole formalnej określano je wyłącznie jako zabiegi kształtujące formę – „formotwórcze”. W odróżnieniu od „chwytów” kompozycyjnych, które decydują o wartości estetycznej dzieła, „chwyt” nadające składnikom charakter semantyczny organizują, formują nie materiał tematyczny utworu, lecz jego „język”. Język naturalny, w przypadku poezji, lub też – wzorowane na nim inne systemy znakowe – „języki” pozostałych sztuk. Dlatego „chwytami” rozpoznawanymi przez Jakobsona we wszystkich utworach artystycznych są zabiegi stylistyczne opisane przez tradycyjną poetykę i określane przez nią mianem tropów. A zatem „twórcza transpozycja” dzieła jednej sztuki na dzieło innej sztuki – np. „powieści Flauberta, Dostojewskiego czy Sienkiewicza na film, legend średniowiecznych na freski i miniatury lub *Popołudnia fauna* na muzykę, balet i sztukę graficzną”¹³ – jest możliwa dzięki temu, że dzieła wszystkich sztuk są znakami identycznymi pod względem budowy i – co z tego wynika – konstruowanymi według tych samych reguł, w oparciu o te same sposoby: „chwyt”¹⁴.

Raz jeszcze wypadnie zacytować fragment artykułu *Poetyka w świetle językoznawstwa*: „[J]est rzeczą jasną, że wiele chwytów, którymi zajmuje się poetyka, nie ogranicza się tylko do sztuki słowa. [...] wiele zjawisk poetyckich wchodzi nie tylko w zakres wiedzy o języku, lecz w zakres całej teorii znaków, tj. ogólnej semiotyki”¹⁵.

Jednocześnie zaś perspektywa semiotyczna pozwala lepiej pojąć i wyrazić niektóre przynajmniej zagadnienia z dziedziny poetyki. W świetle licznych pism Romana Jakobsona jednym z istotniejszych pod tym względem wydaje się być problem semantyki formy, tj. znaczeniowego nacechowania w poezji elementów mniejszych niż słowo oraz „chwytów”

¹³ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, t. II, s. 77.

¹⁴ Pozwala to – warto dodać na marginesie – ową twórczą transpozycję postawić w jednym szeregu z każdym innym zabiegiem translatorskim, a narzędzi opisu i oceny przekładu interlingwistycznego używać do analizy konkretnych przypadków przekładu intersemiotycznego, który dotychczas – rozpatrywany jak tzw. adaptacja, czyli „przeróbka” – rozumiany był jako zabieg deformujący nie tylko kształt, ale i sens dzieła – „oryginału”.

¹⁵ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, t. II, s. 78.

takich jak rytm, rym, paralelizm, czyli zabiegów, które jeszcze w pismach formalistów przedstawiane były jako zjawiska „wierszotwórcze”, ważne wyłącznie jako środki estetycznego oddziaływania utworu, a nie – realizacji jego celów poznawczych. Tymczasem zastosowanie do ich opisu pojęć semiotycznych, takich m.in. jak semioza introwersyjna i ekstrawersyjna (o których będzie jeszcze mowa w dalszej części tego artykułu) pozwala wyjaśnić, jak dochodzi do owej semantycznej waloryzacji elementów poetyckiej formy.

By zrozumieć istotę Jakobsonowskiej argumentacji przekonującej o sensotwórczych możliwościach „chwytów” literackich, należy przypomnieć w tym miejscu sformułowaną w *Poetyce...* lingwistyczną definicję poezji jako wypowiedzi językowej o dominującej funkcji poetyckiej. Wynika z niej, że wszędzie tam, gdzie ta funkcja przeważa nad innymi – referencyjną, emotywną, konatywną, metajęzykową, fatyczną – mamy do czynienia z poezją. Więc nie tylko w literaturze, także w wierszowanych tekstach mnemonicznych, reklamach, traktatach naukowych. Bo „[f]unkcja poetycka to – w myśl słynnej definicji, która trafiła nawet do *Skrzydlatych słów* Henryka Markiewicza i Andrzeja Romanowskiego – projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji [...]”¹⁶. Wcześniej, w napisanych w 1956 r. wspólnie z Morisem Halle *Podstawach języka* po raz pierwszy objaśnił Jakobson mechanizm tworzenia wszelkiego komunikatu językowego (układającego się na osi kombinacji) w oparciu o słownik i reguły systemu (istniejące na osi wyboru). Postępując się wypracowanym przy okazji badań nad „dwoma typami zakłóceń afatycznych”¹⁷ rozróżnieniem pomiędzy dwoma fundamentalnymi dla wszelkich procesów językowych regułami: zasadą podobieństwa (na mocy której powstaje metafora) i zasadą przyległości (charakteryzującą proces tworzenia metonimii), stwierdził, że „mówienie implikuje wybór pewnych jednostek językowych” dokonywany przez mówiącego spośród wielu dostępnych mu w tym samym momencie jednostek podobnych, „ekwiwalentnych”, a następnie ich „kombinację” w – oparty na wzajemnych zależnościach, stworzony na zasadzie rozwijającej się w czasie „przyległości” wybranych już jednostek – szereg: „połączenie w jednostki językowe wyższego stopnia złożoności”¹⁸. Gdy jednak na rządzącą osią

¹⁶ *Op. cit.*, t. II, s. 88; w: *Skrzydlatych słowach* (Warszawa 1990) formuła ta cytowana jest na stronie 298.

¹⁷ R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, t. I, s. 150–175 (artykuł ten jest w oryginale rozdziałem *Podstaw języka*).

¹⁸ *Op. cit.*, t. I, s. 152.

kombinacji zasadę przyległości nakłada się obowiązująca na osi wyboru zasada ekwiwalencji, wówczas „[e]kwiwalencja staje się konstytutywnym chwytem szeregu”¹⁹. Tak powstaje poezja, dla której powtarzalność równorzędnych składników jest cechą zasadniczą – zarówno w planie formalnym, decydującym o wartości estetycznej dzieła, jak i w sferze semantyki, rozstrzygającej o realizacji funkcji poznawczej. Znaczna część *Poetyki w świetle językoznawstwa* poświęcona jest udokumentowaniu tej tezy.

Swój wywód zaczyna Jakobson – zgodnie z metodą opracowaną jeszcze w szkole formalnej – od analizy ukształtowania brzmieniowego języka poezji. Szczególnym uzasadnieniem takiego postępowania jest głoszone przez uczonego przekonanie, że „[n]iewątpliwie, wiersz składa się przede wszystkim z powtarzającej się ‘figury dźwiękowej’”²⁰, takiej jak np. sylaba, akcent, zestrój akcentowy, pauza. Twierdzi jednak, że nie można ograniczyć badań nad istotą poezji do fonetycznego poziomu języka, ponieważ, po pierwsze – powtórzenia zaobserwowane w wierszu mają też postać paralelizmów semantycznych i gramatycznych (składniowych i morfologicznych, obu zwanych też „figurami gramatycznymi”) oraz, po drugie – taki „izolacjonizm fonetyczny” jest sprzeczny z empirią. Liczne wnikliwe analizy konkretnych wypowiedzi poetyckich dokonywane przez Jakobsona w różnych okresach jego naukowej działalności uprzytomniają rzeczywistość, że „takie cechy poezji, jak metr, aliteracja czy rym” nie zamykają się wyłącznie w brzmieniu, lecz wykraczają zawsze w kierunku znaczenia. Doskonałym tego przykładem jest właśnie rym. „Nawet rym nie jest zjawiskiem wyłącznie fonologicznym”²¹ – konstatawali już w 1929 r. autorzy Tez Praskiego Koła Lingwistycznego, wśród nich Roman Jakobson. Na dowód przytaczali zaś m. in. fakt, że rym uwypukla wagę i wydobywa pokrewieństwo semantyczne zestawionych w nim słów. W trzydzieści lat później autor *Poetyki w świetle językoznawstwa* ponownie głosi:

Chociaż rym *ex definitione* oparty jest na regularnej powtarzalności ekwiwalentnych fonemów lub ich grup, traktowanie go wyłącznie z punktu widzenia dźwiękowego byłoby nadmiernym i niezdrowym uproszczeniem. Rym nieuchronnie pociąga za sobą zależności semantyczne między jednostkami rymowymi. [...] Jakiegokolwiek by były relacje między dźwię-

¹⁹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, t. II, s. 88.

²⁰ *Op. cit.*, t. II, s. 102-103.

²¹ *Tezy Praskiego Koła [w:] Praska szkoła strukturalna w latach 1926-48*, wybór i opracowanie M. R. Mayenowa i Z. Górny, Warszawa 1966, s. 53.

kiem i znaczeniem w różnych technikach rymowych, obie sfery koniecznie w nich uczestniczą²².

„Koniecznie” – bowiem „tendencja do wysnuwania związków znaczeniowych z podobieństw dźwiękowych jest przejawem funkcji poetyckiej języka”²³. Tak więc każda „figura brzmieniowa” ma swój udział w kształtowaniu sensu wypowiedzi wierszowej, można powiedzieć – przyczynia się do nadania jej charakteru znakowego. Dlatego tak istotnym postulatem badawczym jest „opis współdziałania metru i znaczenia”²⁴.

Jak jednak wynika z dokonanych przez Jakobsona interpretacji wielu utworów poezji różnych ludów czy takich wierszy, jak np. *Konik polny* Wielimira Chlebnikowa, *Gęby za lud krzyczące* Adama Mickiewicza, *Przeszłość* Cypriana Norwida, *Kruk* Edgara Allana Poego, *Kochatem panią* Aleksandra Puszkina – analizy formy artystycznej nigdy nie ograniczają się do ukazania i rozważenia roli „chwytów” instrumentacji brzmieniowej, lecz tworzą zawsze – znów w zgodzie z metodologicznym założeniem – „bezbiasny, uważny, szczegółowy, całościowy opis [...] struktury gramatycznej konkretnego wiersza”²⁵. Bo przecież „[r]ym – twierdzi Jakobson – jest tylko szczególnym, skondensowanym przypadkiem o wiele ogólniejszego, można by powiedzieć fundamentalnego dla poezji, problemu zwanego **paralelizmem**”²⁶, tj. opartym na podobieństwie powtórzeniem co najmniej dwóch elementów formy. A że „[w] szeregu, gdzie podobieństwo jest nadbudowane nad przyległością, dwie podobne do siebie, bliskie w szeregu grupy fonemów mogą osiągać funkcję paronomastyczną”, więc „[s]łowa podobne do siebie pod względem dźwiękowym są [zauważmy, nie: „mogą być” – „są”] przez to samo powiązane znaczeniowo”²⁷. Zatem już nie tylko „chwyt brzmieniowy”, ale wszelkie powtórzenie, każda „figura gramatyczna” uczestniczy w kształtowaniu semantyki wiersza.

Paralelizm gramatyczny, należąc do struktury formalnej wypowiedzi²⁸, nie jest więc obojętny dla jej struktury znaczeniowej. Nie tylko

²² R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, t. II, s. 103.

²³ R. Jakobson, *Język w działaniu*, t. II, s. 220.

²⁴ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, t. II, s. 107.

²⁵ R. Jakobson, *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*, t. II, s. 231.

²⁶ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, t. II, s. 106.

²⁷ *Op. cit.*, t. II, s. 112.

²⁸ W *Poezji gramatyki i gramatyce poezji* mówi: „Symetryczna powtarzalność i kontrast znaczeń gramatycznych stają się w [poezji] chwytami artystycznymi.” (s. 231).

jednak dlatego, że uwypukla wagę i podkreśla pokrewieństwo zestawionych w nim słów czy większych całości składniowo-semantycznych. Jego efektem jest ponadto „polisemantyczny ładunek zestawionych w pary wyrazów i wersów [...]”²⁹. Obrazowo przedstawia Jakobson swoje wyobrażenie o tym, jak owa wieloznaczność powstaje, cytując sinologa, P. A. Boodberga. Powtarza za badaczem poezji chińskiej, że polisemantyczność tworzy się w wyniku „nałożenia dwóch obrazów syntaktycznych w celu wyposażenia ich w przestrzeń i głębię, powtórzenia wzorca, aby połączyć razem syntagmy, które początkowo wydają się związane raczej luźno”³⁰. Równocześnie, korzystając z refleksji angielskiego poety i teoretyka poezji, Gerarda M. Hopkinsa, który już w połowie XIX wieku twierdził, że w wierszu powtórzeniom brzmieniowym odpowiadają powtórzenia wyrazów lub myśli, co uwidacznia się np. w strukturze metafory (opartej na podobieństwie rzeczy), wyraża Jakobson – już w języku dyskursywnym – przekonanie, że ekwiwalencja, podstawa wszelkiego paralelizmu, „chwytu” zasadzającego się na podobieństwie dwóch dowolnych elementów, daje taki sam efekt, jaki powstaje właśnie w metaforze, a więc efekt wieloznaczności.

W poezji – pisał – nie tylko szereg fonologiczny, ale także każdy szereg jednostek semantycznych dąży do zbudowania równości. Podobieństwo nadbudowane nad przyległością wnosi do poezji przebiegający przez nią rdzeń symboliczny, polisemantyczny, zasadę wielokrotności [...] – każde następstwo jest podobieństwem. W poezji [...] każda metonimia staje się z lekka metaforyczna, a każda metafora zawiera zabarwienie metonimiczne. Sekwencyjna przyległość i metryczna odpowiedniość powodują odczucie podobieństwa semantycznego³¹.

Z pozoru czysto formalna, definicja funkcji poetyckiej jako „projekcji zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji” w rzeczywistości okazuje się być podstawą, może nawet najważniejszym źródłem wieloznacznego sensu dowolnego (a nie tylko zamierzonego jako niejednoznaczny) wiersza. Tu znów słowa samego Romana Jakobsona zdają się niezastąpione. Pierwszy cytat brzmi bowiem: „Wieloznaczność jest wewnętrzną, nieodłączną cechą każdego komunikatu z orientacją na sam ko-

²⁹ R. Jakobson, *Paralelizm gramatyczny i jego aspekt rosyjski*, t. II, s. 161.

³⁰ *Op. cit.*, t. II, s. 162 (P. A. Boodberg, *On Crypto-Parallelism in Chinese Poetry* oraz *Syntactical Metaplasia in Stereoscopic Parallelism*, Berkeley 1954-55).

³¹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, t. II, s. 110.

munikat, krótko mówiąc – nieodłączną cechą poezji”³². Uzupełnia go zdanie: „Dominowanie funkcji poetyckiej nad funkcją poznawczą nie usuwa oznaczania, czyni je tylko wieloznacznym”³³. W obu przypadkach ujawnia się w myśleniu Jakobsona perspektywa strukturalistyczna.

Wzbogaca ją myśl semiotyczna wówczas, gdy uczony dodaje, iż „morfologiczna i syntaktyczna tkanka utworu [...] [n]ierzadko [...] przekształca się w głównego, a niekiedy jedyne go nosiciela jego ukrytej symboliki”³⁴. Zdanie to wraz ze sformułowaniami przytoczonymi wcześniej potwierdza, że w poezji znaczenie powstaje w wyniku użycia różnorodnych „chwytów”, więc nie tylko „figur semantycznych”, przekształceń w dziedzinie leksyki, ale także „figur gramatycznych” i „figur brzmieniowych”, zabiegów o charakterze formalnym, które realizują się jako rozmaite odmiany paralelizmu. Z kolei dzięki niemu sens wypowiedzi poetyckiej ulega swoistemu pomnożeniu – mówiąc metaforycznie, nakładające się na siebie „obrazy syntaktyczne” wyposażają poezję „w przesłanie i głębię”. Jednocześnie paralelizm jako główny czynnik „formotwórczy” nadaje utworowi charakter autoteliczny, zatrzymuje uwagę odbiorcy na kształcie poetyckiego komunikatu. Mówiąc językiem semiotyki, dla dzieła poetyckiego charakterystyczna jest współobecność semiozy introwersyjnej i ekstrawersyjnej – znak poetycki „oznacza sam siebie” a równocześnie kieruje myśl odbiorcy na zewnątrz siebie, ku czemuś, co „oznacza” w świecie. Takiej właściwości nie posiada żadna wypowiedź niepoetycka. Odnaleźć ją można natomiast w sztuce. W rozprawie *Język a inne systemy komunikacji* Jakobson ustala dość ściśle, które z dziedzin twórczości artystycznej są pod tym względem podobne do poezji:

Semioza introwersyjna, komunikat, który oznacza sam siebie, jest nierozdzielnie związana z funkcją estetyczną systemów znaków i dominuje nie tylko w muzyce, lecz także w poezji glosolalii oraz w malarstwie i rzeźbie nieprzedstawiającej [...]. Ale w poezji innego rodzaju i w ogromie przedstawiających dzieł sztuki wizualnej semioza introwersyjna, odgrywająca zawsze rolę kardynalną, współistnieje niemniej i współdziała z semiozą ekstrawersyjną, podczas gdy komponent referencjalny jest albo nieobecny, albo minimalny w przekazach muzycznych, nawet w tak zwanej muzyce programowej³⁵.

³² *Op. cit.*, t. II, s. III.

³³ *Op. cit.*, t. II, s. II2.

³⁴ R. Jakobson, *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*, t. II, s. 222.

³⁵ R. Jakobson, *Język a inne systemy komunikacji*, t. I, s. 69-70.

W słowach tych odnaleźć można te same myśli, które inspirowały Romana Jakobsona od najwcześniejszych lat jego działalności naukowej, wątki, które zostały skupione w powstałej w połowie tego czasu rozprawie *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Jest tu mowa i o znakowym charakterze dzieł sztuki, więc i literatury, i o funkcjach, jakie pełnią one w świecie człowieka, i o sposobach realizacji tych zadań, i o związkach między sztukami. Jest też mowa o związkach między naukami, o „wzajemnych oświeclaniu się” poetyki, lingwistyki i semiotyki.

ROMAN JAKOBSON'S POETICS IN THE LIGHT OF SEMIOTICS

Summary

In his treatise *Poetics in the Light of Linguistics*, Roman Jakobson argues that the main task of the theory of poetry is to define the essence of poetic art which is possible only in terms of linguistics since poetry is the “art of words”. It differs from other uses of language because of its aim which in this case is its aesthetic function. This task connects poetry and other branches of art, while the argument inspires Jakobson to look for various relations between poetry and other branches of art. Thus in *Poetics*, as in his other structuralist and semiotic writings, he argues that the foundation of the kinship of arts is the structural construction of their works in which he sees the same tricks as those used in poetry, as well as the employment of signs. The dual construction of every work – and every artistic sign – analogical to the construction of the linguistic sign, in de Saussure's terms, presupposing the existence of “the signifier” and “the signified”, lets us conclude that intersemiotic translation is possible between arts, essentially similar to interlinguistic translation. On the other hand, the realization that a poem is also an artistic sign provides poetics with new instruments of description, borrowed from the general theory of signs, i.e. from semiotics. In this way Jakobson explains how meaning comes into being in a poetic work. Contrary to the still popular argument that meaning is the result of the referential function of poetic language, Jakobson claims that the meaning of a poem comes into being due to the presence of artistic tricks of which the most significant is parallelism. Drawing the reader's attention to the features of repeated elements, it reveals not only their formal, but also semantic similarity. Furthermore, it suggests a relation of meanings, “multiplies” the senses and leads to ambiguity unattainable in non-poetic utterances, an ambiguity possible only in art – because only in its certain branches it is possible to observe the co-existence of introvertic semiosis, characteristic for music and non-representational plastic arts, and extravertic semiosis, characteristic for messages in which the referential function dominates, as in literature and representational plastic arts.

Na angielski przełożył Maciej Świerkocki