

contribution au théâtre en France que l'on ne le croit généralement. Ses transpositions de thèmes bibliques préparent le terrain pour Giraudoux. Sa recherche d'une aliénation dans le temps pour combattre le naturalisme au théâtre influence beaucoup Copeau comme le metteur en scène ne tarda pas à reconnaître. Ce que doit André Obey à Copeau est révélé par l'importance des gestes et la stylisation. En utilisant les mots pour leur valeur sonore plutôt que pour leur signification et en marquant sa prédilection pour le geste, Obey s'allia à Barrault ce qui fut prouvé lorsque Barrault joua Tarquin dans *Le Viol de Lucrece*. Toute l'oeuvre d'Obey se rattache à l'idée de Dullin et de Copeau d'un spectacle total tandis qu'elle se rapprocha de l'oeuvre de Giraudoux dans *Une Fille pour du Vent* qui reprend les idées de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Chez Jean Giono Madame Knowles souligne le développement de l'idée de Baty selon laquelle les éléments de la nature jouent un rôle réel dans l'action dramatique.

L'influence de Wagner dans les premières pièces de Claudel¹, sa conception épique des conflits qui dépassent les bornes du monde visible, son emploi de la danse et du mime pour fournir une musique verbale et sa notion du monde qui est une scène où se déroule le drame de l'humanité dans lequel le naturel se mêle au surnaturel; ces traits dominants du théâtre de Claudel renferment toutes les conceptions de théâtre d'entre les deux guerres. Copeau, le Cartel, Barrault y sont reflétés tous. Pour mettre en scène cette conception d'un théâtre total, Barrault s'est montré un interprète idéal et les noms de Barrault et de Claudel, comme ceux de Giraudoux et de Jouvet, sont liés à jamais dans l'esprit du public actuel. Madame

Knowles termine ce chapitre en passant en revue les idées musicales qui sont en évidence chez Vautier, Tardieu, Audiberti et Schéhadié.

Madame Knowles reconnaît que le Théâtre d'Idées ne se rattache ni au théâtre d'avant-garde, ni au théâtre de Boulevard. Les pièces manquent d'attraits pour le public «d'après-dîner» et l'élan de rénovation et d'expérience de l'avant-garde leur fait aussi défaut. L'oeuvre de François de Curel se lie plutôt au théâtre d'Henri Bataille ou d'Henri Bernstein. Les idées de Gabriel Marcel en ce qui concerne l'isolement de l'individu et le manque de communication entre les hommes se rattachent pourtant à l'anti-théâtre des années cinquante.

Dans les deux chapitres concernant le théâtre de Boulevard, Madame Knowles montre que les pièces bien faites renfermèrent aussi des idées importantes et intéressantes et elle insiste sur le fait que pour bien apprécier et évaluer le théâtre expérimental, il faut toujours la considérer à côté du théâtre de Boulevard. L'admirable histoire du théâtre du peuple en France que présente Madame Knowles dans le dernier chapitre de son livre a déjà paru dans «Zagadnienia Rodzajów Literackich» («Les Problèmes des Genres Littéraires») sous une forme un peu différente, en 1963.

Presque à la fin de son étude, Madame Knowles affirme que dans les centres dramatiques, au Théâtre National Populaire à Paris et au Théâtre de la Cité à Villeurbanne une nouvelle étape de l'histoire du théâtre français se prépare. Nous l'espérons bien, tout en espérant que Madame Dorothy Knowles nous en fera un compte rendu aussi excellent que celui que nous venons de commenter.

Grenville R. Robinson, Manchester

Jean Cohen, *STRUCTURE DU LANGAGE POÉTIQUE*, Paris 1966, Flammarion, ss. 231.

Wśród publikacji proponujących strukturalistyczne metody w badaniach lite-

¹ Dorothy Knowles fut la première à se rendre compte de cette influence quand elle écrivait sa thèse de doctorat à Paris.

rackich na uwagę zasługuje książka Jana Cohena o strukturze języka poetyckiego, wydana w serii Nouvelle Bibliothèque Scientifique. Dzieło jest próbą syntetycznego ujęcia zagadnienia specyfiki języka poetyckiego, a jednocześnie przykładem konkretnej, opartej na statystyce analizy wybranych materiałów literackich z punktu widzenia językoznawstwa strukturalnego. U podstaw rozważań Cohena leży koncepcja języka poetyckiego jako odchylenia od języka potocznego, mówionego (*théorie de l'écart*). Jednak, dla celów badawczych, aby móc dysponować kategoriami porównywalnymi, autor przyjął za podstawę z jednej strony pisane teksty poetyckie (odchylenie maksymalne), z drugiej zaś nie mówiony język potoczny, lecz teksty pisane z prozy naukowej (odchylenie minimalne). Ujmowanie stylu w ogóle, a stylu poetyckiego w szczególności jako odchylenia od skodyfikowanej normy nie jest nowe. Już Ch. Bailly mówi w *Traité de stylistique* o odchyleniach od normy językowej jako o kryterium mogącym posłużyć do tego rodzaju rozróżnień. Oryginalność Cohena ma charakter metodologiczny i polega na tym, że podejmuje on statystyczne badanie najważniejszych struktur językowych w prozie i poezji, aby określić istotną różnicę między nimi, jak bowiem twierdzi: „jedynie istnienie odchylenia o statystycznie znaczącej częstotliwości pozwala przekształcić w prawdę to, co na poziomie intuicji lub odczucia jest tylko hipotezą” (s. 16).

Cohen wybrał po trzech najpopularniejszych uznanych poetów z trzech epok z literatury francuskiej:

Corneille'a, Racine'a i Moliere'a z XVII-wiecznego klasycyzmu;

Lamartine'a, Hugo i Vigny'ego z romantyzmu;

Rimbauda, Verlaine'a i Mallarmégo z symbolizmu.

Tekstom tych dziewięciu poetów przedstawia Cohen teksty prozy naukowej Berthelota, Pasteura i Cl. Bernarda. Użytkuje w ten sposób diachroniczny prze-

gląd poezji, co sprzyja wyciąganiu pewnych wniosków o procesach rozwojowych w niej zachodzących. Słabą stroną takiego przeciwstawienia jest brak w tekstach prozy naukowej odpowiedników współczesnych klasykom i romantykom. Skutkiem tego porównanie na osi proza — poezja funkcjonuje jedynie w odniesieniu do symbolistów (synchronia). Porównanie to dotyczy zresztą głównie płaszczyzny semantycznej, do rozważań bowiem nad funkcją rymu, akcentuacji i wersyfikacji jest ono niepotrzebne.

W rozdziale poświęconym płaszczyźnie fonicznej autor zajmuje się konfliktem między składnią a wersyfikacją, ściślej — pauzą międzywierszową po wersach nie zakończonych znakiem przestankowym. Wybiera po sto wersów z utworów wymienionych poetów i zestawia w tablicach porównawczych ilość odstępstw od zgodności syntaktyczno-wersyfikacyjnej w liczbach bezwzględnych dla każdego autora, dla grupy autorów z jednej epoki i w liczbach względnych dla poszczególnych grup (%). Następnie testuje na χ^2 , aby ocenić różnice. Metoda Cohena przypomina więc tablice zastosowane przez L. Pszczołowską (*Długość wersu a budowa zdania*, [w:] *Poetyka i matematyka*, Warszawa 1965). Średnie wartości względne dla odstępstw od zgodności syntaktyczno-wersyfikacyjnej w poezji klasycznej, romantycznej i symbolicznej wynoszą odpowiednio 11%, 19% i 39%. Zauważyć więc można wyraźny wzrost omawianego zjawiska. Pracę ułatwiła jednorodność materiału badanego (aleksandryn we wszystkich dziewięciu wypadkach).

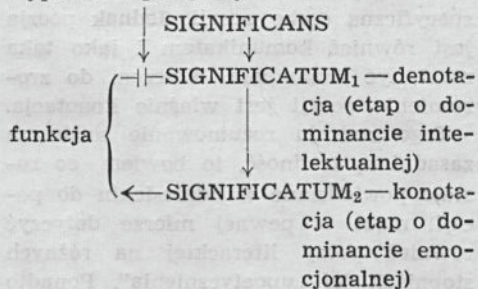
Cennym i, jak się zdaje, oryginalnym wkładem Cohena do poetyki francuskiej są jego uwagi na temat zmian intensywności konfliktu syntaktyczno-wersyfikacyjnego. Zwraca on uwagę, że pauza międzywersowa dzieli coraz śmielej i wkracza między części integralnie ze sobą związane: od wielkich członów zdaniowych, jak np. grupa podmiotowa — grupa orzeczeniowa, poprzez mniejsze je-

dnostki, np. oddzielenie epitetu, aż 'do odrywania zelidowanego rodzajnika (l') przed rzeczownikiem. Niestety, rozważania te nie zostały poparte statystyczną analizą. Trzeba jednak zauważyć, że, o ile badanie zmian ekstensywnych niezgodności syntaktyczno-wersyfikacyjnej było względnie łatwe w poezji od Corneille'a do Mallarmégo, to w materiale przez siebie wybranym Cohen nie mógłby znaleźć wiele skrajnych przypadków konfliktowych. Aby zbadać intensyfikację tych niezgodności, musiałby wybrać czwartą trójkę poetów np. z eksperymentującej grupy OULIPO. Nawiasem mówiąc, eksperymenty tego rodzaju są nawet w najnowszej poezji francuskiej bardzo nieśmiało i mieszczą się na peryferiach „uświęconej tradycją” literatury.

Inne zestawienie statystyczne dotyczy ucieczki od paralelizmu fono-semantycznego, czyli od rymów gramatycznych. Na podstawie analizy rymów niegramatycznych (*rimes non catégorielles*) oraz niepopartych analizą statystyczną rozważań nad aliteracją Cohen dochodzi do wniosku, że „wersyfikacja posiada funkcję negatywną, a jej norma jest antynormą języka potocznego” (s. 88). Poezja stara się nałożyć pewną ilość podobieństw fonicznych na linię komunikatu. Nie przestając sama być komunikatem, zmierza do maksymalnego (nie wykraczającego wszakże poza ramy zrozumiałości) upodobnienia znaczyw (*signifiants*). Konsekwentnie idąc za tym stwierdzeniem, Cohen utrzymuje, że fonem w poezji pełni dwojaką rolę: różnicującą i zaciemniającą (s. 99 i n.). Paradoks ten zostaje wyjeśniony dopiero w ostatnim rozdziale książki, gdzie Cohen dokonuje rozróżnienia między kojarzeniem intelektualnym, czyli denotacją, i kojarzeniem emocjonalnym, czyli konotacją. Wypowiedź poetycka, zdaniem Cohena, stara się być od XVII w. coraz bardziej niezrozumiała pod względem denotacji, aby zyskiwać na kojarzeniach opartych na mechanizmie konotacji. W rozważaniu o konotacji Cohen idzie za Osgoodem i współprac.

(*Measurement of Meaning*, Univ. of Illinois 1958). Własnym wkładem Cohena jest wytłumaczenie działania konotacji w procesie rozumienia tekstu poetyckiego.

niezrozumiałość
poszukiwana przez
wypowiedź poetycką



Powyższy schemat, oparty na tablicach Cohena (s. 216) oraz na jego rozważaniach nad kategoryalnością (*pertinence*)¹ przedstawia mechanizm działania wypowiedzi poetyckiej. Zdanie zrozumiałe już na poziomie denotacji (nie wymagające przejścia od *significatum₁* do *significatum₂*) pozostaje w ramach prozy i nie może pretendować do poetyckości. Schemat jest jednocześnie wyobrażeniem większości figur retorycznych, zwłaszcza metafory. Jej też poświęca Cohen szczególną uwagę, nazywając ją odchyleniem na piętrze paradygmatycznym w odróżnieniu od innych figur będących odchyleniem na piętrze syntagmatycznym.

W trzech rozdziałach książki poświęconych płaszczyźnie semantycznej (orzeczenie — *prédication*, określanie — *détermination*, i porządkowanie — *coordination*) Cohen daje przykład gruntownej analizy strukturalnej języka poetyckiego. Zakłada on, że istnieje zasób zdań pro-

¹ Terminowi *pertinence* nadaje Cohen znaczenie zbliżone do używanego przez L. Zawadowskiego terminu kategoryalność (cf. L. Zawadowski, *Lingwistyczna teoria języka*, Warszawa 1966, s. 65, 282).

stych, które tworzą relacje kategoriałności. Gdyby te możliwe kombinacje rzeczownika z czasownikiem lub rzeczownika z epitetem zestawić w tablice, byłibyśmy w posiadaniu instrumentu pozwalającego na określenie wszystkich odchyień od denotacyjnie poprawnych wypowiedzi języka potocznego. Te właśnie odchylenia stanowią według niego specyficzną cechę poezji. Jednak poezja jest również komunikatem i jako taka musi być zrozumiała. Kluczem do zrozumienia poezji jest właśnie konotacja.

Tego rodzaju rozumowanie nastęrcza zasadniczą trudność, to bowiem, co zostało powiedziane w odniesieniu do poezji, może w pewnej mierze dotyczyć również prozy literackiej na różnych stopniach jej „upoetycznienia”. Ponadto w niektórych gatunkach prozy literackiej, np. w baśni, wyrażenie typu „mowa kwiatów” przestaje funkcjonować jako metafora i ma być rozumiane dosłownie, w bezpośredniej relacji *significans* — *significatum*. Cohen widzi tę trudność i wskazuje drogę jej rozwiązania w ramach semiologii ogólniejszej, baśniowości bowiem nie musi być kategorią tylko językową.

W synchronicznej tablicy statystycznej Cohen zestawia ilość epitetów niekategoriałnych (*épithètes impertinentes*) w prozie naukowej XIX wieku (0⁰/o), w prozie powieściowej XIX w. (8⁰/o) i w poezji romantycznej (23,6⁰/o). Następnie, w tablicy diachronicznej, wykazuje, że w poezji symbolistycznej liczba tego rodzaju epitetów podwaja się (46,3⁰/o). W dalszych zestawieniach Cohen analizuje epitety zależnie od ich funkcji (np. epitety określające barwę) i charakteru (np. epitety redundancyjne). Termin użyty w tytule, *langage poétique*, zostaje tu sprecyzowany bliżej jako kombinacja słów: „[...] istnieje mowa poetycka, jeśli mowa oznacza kombinację słów czy zdań. Mamy więc zdanie poetyckie, które jest takim nie przez swą zawartość, lecz przez swą strukturę” (s. 152), i dalej: „Poezja nie jest piękną prozą, lecz mo-

wą, którą poeta musiał wynaleźć, aby powiedzieć to, czego nie mógłby powiedzieć w inny sposób” (s. 163). Na poparcie owego sądu o poezji Cohen przytacza szczegółową analizę inwersji epitetów w badanych tekstach. W rozdziale poświęconym szykowi słów oraz częściowo w rozdziale o porządkowaniu wykazuje, że każda próba zlikwidowania inwersji przez umieszczenie epitetu na przewidzianym dla niego przez reguły syntaktyczne miejscu depoetyzuje tekst. Inwersja epitetów jest bardzo charakterystyczną cechą w poezji francuskiej ze względu na ściśle określone ich miejsce w zdaniu. Z wyliczeń Cohena wynika, że inwersja obejmuje około 50⁰/o epitetów w XIX-wiecznej poezji i stale wykazuje tendencję zwykłą. Przystawianie epitetów, zwłaszcza przymiotnikowych, nie wynika z dowolności czy anarchii językowej, lecz jest przejawem świadomego łamania kojarzenia poznawczego na rzecz kojarzenia emocjonalnego. Innymi słowy, poezja i na tym odcinku daje prymat konotacji nad denotacją, gdy tymczasem w prozie dzieje się odwrotnie.

Wyniki badań Cohena odnośnie do konotacji znajdowałyby potwierdzenie w eksperymentach R. Queneau na sonetach Mallarmégo. Queneau dokonał zabiegu, który nazwał „haikaizacją” (*haïkaïsation*, od japońskiej formy oligosylabicznej *hai-kai*). Polega on na wymazywaniu początkowych części wersów i pozostawianiu jedynie części rymujących. Okazało się, że, przynajmniej w odniesieniu do sonetów Mallarmégo, utwory na tym nie traciły, owszem, zostały niejako skondensowane. Sfera konotacyjna wyszła bez uszczerbku².

Książka Cohena, zaopatrzona rzetelnymi przypisami i obszerną bibliografią przedmiotu, została przyjęta z dużym zainteresowaniem nie tylko w środowiskach francuskich, gdzie budzi nadzieje porozumienia między tradycyjnymi me-

² Cf. R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris 1965, s. 335 in.

todami historycznoliterackimi a nowoczesnym językoznawstwem strukturalnym. W przygotowaniu jest przekład na język hiszpański. Wypada wyrazić ubolewanie, że Cohen nie uwzględnił w bibliografii metodologicznie pokrewnych publikacji radzieckich, zwłaszcza Toporowa, oraz polskich prac Mayenowej i Pszczółowskiej.

Mimo trudności w uchwyceniu istotnych różnic między poezją a prozą, ze względu choćby na dynamikę tego zjawiska (udowodnioną przez tablice diachroniczne), Cohen znalazł wystarczającą ilość cech do określenia specyfiki poezji. Jego definicja może służyć za punkt wyjściowy do dalszych badań. Wydaje się, że definicja Cohena jak również wskazana przez niego metoda mogą okazać się bardzo przydatne w pracach badawczych nad gatunkami oscylującymi między prozą a poezją (np. *poème en prose*).

Do badań nad specyfiką mowy poetycz-

kiej Cohen wnosi zasadniczą zmianę przez połączenie metody statystycznej ze strukturalistycznym rozumowaniem.

Istnienie odchylenia poezji względem prozy zostało przez Cohena udowodnione na drodze rozumowania strukturalistycznego. Mierzalność tego odchylenia wykazał metodą statystyczną. Podejście wyłącznie statystyczne do teorii poezji doprowadza, jak się zdaje, do wniosków bardzo oględnych, pełnych zastrzeżeń ze względu na niestabilność zjawisk, o których mowa, jak to wynika m. in. z konkluzji artykułu L. Doleżela³. Dopiero połączenie statystycznej metody z analizą strukturalną dało w pracy Cohena wyniki bardziej owocne.

Jerzy Falicki, Wrocław

³ Cf. L. Doležel, *Statistical Theory of Poetic Language*, [w:] *Prague Studies in Mathematical Linguistics*, Praha 1967.