



*Roman Jakobson*

**w poszukiwaniu  
istoty języka 2**

Ogromny dorobek naukowy  
R. Jakobsona najpełniej  
prezentuje 7 tomów jego  
*Selected Writings* (1962—1984).  
Jego rozległe zainteresowania  
badawcze obejmują m.in.  
semiotykę, ogólną teorię języka,  
typologię systemów  
fonologicznych, prozodię,  
wersyfikację, morfologię, teorię  
języka poetyckiego. Zajmował  
się mediewistyką słowiańską,  
folklorystyką,  
neurolingwistyką, utrzymywał  
owocne kontakty  
z reprezentantami wielu  
dyscyplin nauki. Sam,  
trawestując Terencjusza,  
mawiał o sobie: *Linguista sum:  
nihil linguistici a me alienum  
esse puto.*

*Jakobson*  
*w poszukiwaniu*  
*istoty języka*

*biblioteka myśli współczesnej*

*Roman Jakobson*  
**w poszukiwaniu  
istoty języka**

**2**

*Wybór pism*

*Wybór  
redakcja naukowa  
i wstęp  
Maria Renata Mayenowa*

*Państwowy Instytut Wydawniczy  
Warszawa 1989*

**Bibliografię opracowała  
ALICJA SZAŁAGAN**

**Redaktor PIW  
EWA SULIMA-KOTARSKA**

**Okladkę i strony tytułowe projektował  
MACIEJ URBANIEC**

**© Copyright for this edition by  
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989**

**ISBN 83-06-01545-2**

## CZĘŚĆ SZÓSTA





JÓZEF MROZIŃSKI — JENERAŁ-JĘZYKOZNAWCA  
PAMIĄTKA I PRZYPOMNIENIE

Jeżeli o gramatyce języka polskiego  
pisałem, wydarzył to tylko przy-  
padek.

Józef Mroziński, 1824

Dla nauki polskiej przełomu XIX i XX wieku charakterystyczna jest oryginalna, wielostronna i wnikliwa analiza różnorodnych problemów teorii języka w pracach Baudouina de Courtenay, Mikołaja Kruszewskiego, a w ślad za nimi — Jana Rozwadowskiego, jak też w poczynaniach Stanisława Leśniewskiego, Jana Łukasiewicza i młodszych logików szkoły lwowsko-warszawskiej, a wreszcie w etnologicznym podejściu Bronisława Malinowskiego do mowy plemion prymitywnych.

Jak wyglądała ocena minionego okresu ojczystej nauki o języku ze strony najstarszego z wymienionych badaczy, świadczy wymownie *Sprawozdanie delegowanego przez Ministerstwo Oświaty Narodowej za granicę w celach naukowych J. Baudouina de Courtenay z prac językoznawczych za rok 1872*, opublikowane przez Uniwersytet Kazański w 1876 roku. Młody uczoney udał się do Krakowa, by zapoznać się ze stanem tamtejszego językoznawstwa. lecz wkrótce doszedł do zbyt surowego, być może, wniosku, że „nie było tam się z czym zapoznawać, bowiem nie sposób poznawać czegoś, co nie istnieje”. Z rozgoryczeniem stwierdzał „powszechną obojętność studentów krakowskich nie tylko wobec językoznawstwa, ale wobec wszelkiej teorii w ogóle”. Na początku lat siedemdziesiątych, zgodnie z ostrym sądem Baudouina — „Polacy właściwie w ogóle nie mają nowego, prawdziwie naukowego językoznawstwa; mają tylko odosobnione, bardzo rzadkie próby przyswojenia tej nauki, ale i one po większej części skazone są chęcią zaspokojenia czysto miejsco-

wych, krajowych potrzeb i pogonią za narodową oryginalnością.”

Niechęć wobec „ciasnych, zaściankowych spraw”, na których skupia się cała uwaga krakowskich filologów, staje się szczególnie zrozumiała w świetle *Programu lektur z językoznawstwa ogólnego*; dołączył go Baudouin do swych zagranicznych sprawozdań. I po dziś dzień zadziwia on niezwykłą szerokością horyzontów, śmiałym postawieniem podstawowych zagadnień, jak na przykład „mechanizm dźwięków, ich odpowiedniości i ich dynamiczne stosunki wzajemne, oparte na związku znaczenia z dźwiękiem”, a w szczególności zasada „relatywności kategorii dźwiękowych” w całokształcie języka. Kategorie te zostają określone jako „równoległe zespoły dźwięków oparte na dystynktywnych właściwościach fizjologicznych”, z których rodzą się „pewne opozycje”; specjalna dyscyplina, „fonetyka morfologiczna”, powołana jest do ich analizowania „w ścisłym związku ze znaczeniem słów i ich części”.

Szczegółowy program wykładów roku akademickiego 1877—1878 Baudouin stale uzupełniał, aż do jego pojawienia się w druku w 1881 roku; uzupełnieniu poddana została zwłaszcza bibliografia zaleconych studentom lektur. W spisie tym figurują dzieła zwiastunów najnowszego językoznawstwa: J. Wintelera, H. Sweeta, F. de Saussure'a i współpracownika Baudouina, M. Krużewskiego, reprezentowanego na tej liście czterema pracami z lat 1879—1881. Tam też (s. 70) odkrywamy nagle bynajmniej nieprzypadkowe, a wielce pouczające odwołanie się do starodawnej księgi pod niecodzienną nazwą *Odpowiedź na umieszczoną w «Gazecie Literackiej» recenzję dzieła pod tytułem: «Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego»* (Warszawa 1824). Autor tej *Odpowiedzi*, Józef Mroziński — jak podają jego biografie (Wójcicki, 1856:II; Appel, 1912:570—571; Korbut, 1929:249) — urodził się 19 marca 1784 roku we wsi Koniuchy, w Brzeżańskim, w Galicji. „Porwany prądem czasów napoleońskich”, w 1807 roku wstąpił do wojska polskiego i odbył kampanię 1808—1809 w Hiszpanii, a 1812—1813 w Rosji i Niemczech. W czasach Królestwa Kongresowego w 1815 roku był podpułkownikiem, w 1820 roku pułkownikiem, w 1829

roku generałem brygady, w latach 1830—1831 szefem sztabu głównego. Pod koniec 1831 roku naturalnie „otrzymał uwolnienie od służby wojskowej”. W ostatnich latach życia „z zapalem oddawał się botanice”. Zmarł w Warszawie 16 stycznia 1838 roku.

Weteran szturm Saragossy, Mroziński jest autorem barwnej rozprawy *Oblężenie i obrona Saragossy w latach 1808 i 1809 ze względem wyszczególnionym na czynności korpusu polskiego*. Rękopis, przeznaczony dla „Pamiętnika Warszawskiego”, wywołał narzekania redaktora, F. Bentkowskiego, na „wadliwość języka i stylu”. Wówczas autor — wedle jego własnych słów — postanowił zapoznać się z prawidłami mowy ojczystej.

„Mroziński bowiem — odnotowuje Wójcicki — w szkołach austriackich pobierając nauki, nie uczył się wcale polskiego języka, wszedłszy zaś do wojska i przebywając ciągle za granicą, nie miał sposobności do wprawy, używając ciągle języka francuskiego.”

Poprawiony przez autora tekst opublikowany został w „Pamiętniku Warszawskim” (rok piąty, 1819, tom XIII; przedruk: Biblioteka Polska, Oddział Historyczny, I/1858), z dołączeniem wspomnianej *Wiadomości Wójcickiego*. Jednakże i ta przeróbka nie sprostała wymaganiom językowym krytyków. Lata dwudzieste były okresem względnego spokoju w życiu Mrozińskiego, powziął on więc zamiar gruntownego przemyślenia budowy rodzinnego języka. Ale pilne studiowanie polskiej literatury gramatycznej doprowadziło go do nieoczekiwanego wniosku:

„Nic jeszcze w życiu mojem nie zdawało mi się być tak trudnym, jak gramatyka polska. Staralem się naukę tę ułatwić sobie różnymi sposobami. Umyśliłem szukać pomocy w gramatyce powszechnej: poznałem dzieła kilku znakomitych gramatyków, natychmiast niesmak zamienił się w upodobanie, odtąd gramatyka powszechna stała się moją zabawą.”

Rezultatem tych rozmyślań i poszukiwań była książka Mrozińskiego *Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego* (Warszawa 1822; przedruk: Lwów 1850). Negatywna recenzja tej pracy, pióra dwu filologów, Adriana Krzyżanowskiego i Andrzeja Kucharskiego, wydrukowana w „Gazecie Literackiej” (nr 26—32,

1822), wywołała wzmiankowaną wyżej *Odpowiedź* rozgniewanego Mrozińskiego, owoc całorocznej pracy, trzystustronicowy tom, gdzie ze sztuką i doświadczeniem stratega oraz bojowym żarem odparowuje ataki i roznosi argumenty oponentów, a co najważniejsze — w sposób przemyślany rozwija, udoskonala i umacnia własne pozycje.

Surowy sędzia krajowej literatury gramatycznej zarzuca jej ciasną pedanterię, brak rozróżnienia między dźwiękiem a literą, brak podstaw naukowych i całkowity brak zdolności do analizy „budowy języka polskiego”. W poszukiwaniu wzorów metodologicznych Mroziński zwrócił się do literatury obcej z zakresu gramatyki ogólnej i w swych rozważaniach językoznawczych powołuje się na wielu uczonych zachodnioeuropejskich, niekiedy na Anglików (Monboddó) i Niemców (L. H. Jakob), ale przede wszystkim na wspaniałą produkcję lingwistyczną epoki francuskiego Oświecenia i jej późniejszych zwolenników (Thiebault, *Grammaire philosophique*; Estarac, *Grammaire générale*; Court de Gébelin, *Grammaire universelle* i in.). Blisko związany z Francją, jej językiem, kulturą i życiem społecznym, „kawaler Państwa francuskiego” (od 1812 roku) zetknął się, nieprzypadkowo oczywiście, z filozoficzno-gramatyczną literaturą francuską, która właśnie niedawno przeżyła okres wspaniałego rozkwitu.

Frankofilskie ciągoty żołnierza spod Saragossy ilustruje w sposób wiele mówiący jego list z Siedlec, wydrukowany w wyjątkach przez Wójcickiego. Został on napisany 15 września 1823 roku, kiedy Mroziński, podówczas pułkownik, przerwał intensywną pracę nad *Odpowiedzią*, by wziąć udział w wielkiej rewii armii polskiej pod Brześciem Litewskim:

„A więc i ja (pierwszy raz w życiu mojem) maszeruję z wojskiem po żyznej ojczyściej ziemi. Brnę w piasku znużony [...]. W każdym kraju, dla jadącego przez kilka dni, widoki się zmieniają, my zaś dotąd widzimy tylko sklepienie nieba odcyrczkowane na poziomie widokiem bliskiej lub dalszej choiny. — Po obozowych roratach i miejskiej processyi, maszerowaliśmy dobrą drogą, zrobioną na wzór dróg francuskich,

do której teraz wypadałoby tylko dorobić jeszcze kraj na wzór francuskiego.”

Trzeba oddać sprawiedliwość strategowi: na skomplikowanej, nierównej mapie francuskiej filozofii gramatyki umiał on odnaleźć i twórczo wyzyskać same szczytowe punkty. Związki polskiego nowatora z francuską myślą lingwistyczną wymagają szczegółowego i skrupulatnego zbadania, nie ulega jednak wątpliwości, że właśnie zadania i osiągnięcia tej myśli stały się bodźcem dla śmiałych sformułowań podstawowych punktów programu genialnego debiutanta w nauce o języku.

„Nie możemy znać gramatyki polskiej, dopóki nie będzie poznana część filozoficzna języka naszego, czyli jego wewnętrzna budowa”, dowodził Mroziński. „Wykładam zasady gramatycznej budowy języka”, wyjaśnia on tytuł swej pierwszej książki, a dwie fundamentalne jego tezy głoszą: „Prawidła dla języka mogą być wprowadzone tylko z mechanizmu tegoż języka”, i dalej: „Wykład głosek i wykład odmian gramatycznych w dziełku mojem służą jedynie do wyjaśnienia i udowodnienia mej teorii ogólnych zasad budowy języka.”

Obie te zasady znajdują bezpośrednią kontynuację w działalności naukowej Baudouina de Courtenay i Kruszewskiego. Obaj oni uważali opis poszczególnych języków jedynie za środek ku odkryciu praw lingwistycznych, i właśnie połączenie indywidualno-empirycznych badań mowy z ogólną teorią języka tak zachwycało de Saussure'a w pracach tych Polaków — założycieli tzw. kazańskiej szkoły językoznawczej.

Poglądy Mrozińskiego na zasady budowy języka najwidoczniej były znane Baudouinowi, a według wszelkiego prawdopodobieństwa również i jego uczniowi i współbojownikowi, Mikołajowi Kruszewskiemu. Słowa tego ostatniego o możliwości znalezienia w samym języku „trwałych podstaw” dla nowej, prawdziwie immanentnej nauki o języku współdzwęczne są z przekonaniem Mrozińskiego o konieczności wyrowadzania praw językowych „tylko z mechanizmu tegoż języka”, a stałe i stanowcze apelowanie autora *Pierwszych zasad* do „mechanizmu językowego”, zgodnie z francuską nomenklaturą naukową, zostało podchwyczone przez Baudouina, który poczynając od swego

wstępnego wykładu w 1870 roku, stale przypominał o częstych „rozbieżnościach między fizyczną naturą dźwięków i ich rolą w mechanizmie języka”. Te słowa zbliżają się do tezy Mrozińskiego:

„Badacz języka, który rozważa jego budowę, śledzić powinien, podług jakich cech zawiązały się stosunki między głoskami, i podług tych cech powinien głoski ukłasyfikować; cel bowiem każdego podziału głosek kryje się w mechanizmie języka.”

Zetknięcie z tradycją encyklopedystów francuskich, ich poprzedników i kontynuatorów było dla nauki polskiej XVIII i XIX wieku twórczym zacznem, z którego powstały niezwykle oryginalne odkrycia i hipotezy; doczekały się one potwierdzenia i bogatego zastosowania dopiero na fali międzynarodowego ruchu naukowego w znacznie późniejszym okresie, głównie w naszych czasach. Powołajmy się, dla przykładu, choćby na ścisły związek poglądów biologicznych Jędrzeja Śniadeckiego (1768—1838) z ówczesną przodującą nauką francuską (Szyfman, 1960). Kierownicza jej rola spleta się harmonijnie w jego *Teorii jestestw organicznych* (1804—1838) z nowatorstwem wniosków autora, które weszły do nauki światowej i pobudziły jednego z jej najwybitniejszych przedstawicieli, Władimira Wiernadskiego (1965), do wysokiej oceny i nowego wykorzystania tego dzieła, tak znakomitego pod względem głębokości myśli i systematyczności.

Do tego samego okresu urodzaju w historii polskiego życia intelektualnego należy też zawsze ze swoimi szkicami lingwistycznymi Józef Mroziński, młodszy współczesny braci Jana i Jędrzeja Śniadeckich oraz Stanisława Staszica. Charakterystyczne i tylko z pozoru paradoksalne jest, że właśnie w rezultacie zerwania z miejscowymi poglądami, właśnie przez pryzmat filozoficznej gramatyki uniwersalnej, właśnie dzięki szeroko rozwiniętym, międzynarodowym horyzontom lingwistycznym zgłębił on kapitalną różnicę zasad strukturalnych, leżących u podstaw różnych języków, i konieczność radykalnego, konsekwentnego zerwania z mechanistycznym naśladowaniem wzorca łacińskiego, który panował niepodzielnie we wszystkich podręcznikach mowy ojczystej: „Gramatyka polska, zbudowana,

że tak powiem, na obcych warsztatach, wystawi język koniecznie w postaci potworu."

Heroiczne wypadki Mrozińskiego w kierunku teorii języka nie miały, niestety, dalszego ciągu w działalności autora *Pierwszych zasad*, chociaż — jak sam mówił — marzył, by „później oddać pod sąd publiczny swoje myśli o wewnętrznej budowie mowy polskiej”. Naszkicowane przez autora idee nie znalazły żywego, głośnego echa u jego współczesnych.

Pierwszymi realizatorami marzeń i nadziei Mrozińskiego byli w nauce polskiej młodzi językoznawcy kazańscy końca siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych lat. Zwolennik Baudouina, Tytus Benni (1913: 77—93), poświęci zawartości naukowej *Pierwszych zasad* i *Odpowiedzi* żywą i po dziś dzień jedyną rozprawkę-komunikat *Jenerał Mroziński jako psychofonetyk* (por. Kawyn-Kurz, 1957). Posłużył się jednak niefortunną terminologią późnych prac Baudouina — „fizjofonetyka” i „psychofonetyka” [por. *Kazańska szkoła...*, zawarte w tym tomie]; pierwsza z nich, zgodnie z definicją Benniego, opisuje „tylko cechy fizjologiczne dźwięku”, a druga — jego „funkcje morfologiczne”.

Komunikat określa Mrozińskiego jako psychofonetyka, który jednak „nie potrafił oddzielić od siebie tych dwóch punktów widzenia”, tak że oba one okazują się niekiedy w sprzeczności. Faktycznie jednak i w *Pierwszych zasadach*, i — w jeszcze większym stopniu — w *Odpowiedzi* zwraca uwagę właśnie jasne i wyraźne rozgraniczenie różnych planów analizowanej rzeczywistości, czyli ta sama cecha, która zachwyca współczesnego uczonego w dziele Jędrzeja Śniadeckiego, z jego wnikliwym uchwyceniem tego, co różne, i tego, co wspólne dla „materii odżywej i nieodżywej”. *Teorya jestestw organicznych* dowodzi, że autor „doskonale zdawał sobie sprawę z doniosłości swych odkryć dla nauki o życiu”; podobnie Mroziński doskonale uświadamiał sobie — i nie ukrywał tego przed czytelnikiem — oryginalność i przełomowe znaczenie swych obserwacji, metod i wyników dla nauki o języku w ogóle, a o polskim w szczególności.

W swojej kampanii przeciw ojczystym podręcznikom

języka Mroziński zarzucał im przede wszystkim, że „nie zastanawiają się one wcale nad gramatyczną zasadą”, „nie troszczą się o całość”, „nie widzą związku między pojedynczymi uwagami” i rozpatrują oddzielne fakty, dostępne bezpośredniej obserwacji, „bez najmniejszego względu na mechanizm języka”. Według Mrozińskiego, przy opisie budowy dźwiękowej obowiązkim systematyzującym jest określenie stosunków między głoskami i ich podział według tych cech, które odgrywają jakąś rolę w mechanizmie języka, podczas gdy „klasyfikowanie głosek nie w tym zrobione celu” wywołuje jego zdecydowany osąd jako „roboty bez najmniejszego użytku”.

Pierwszym zadaniem, jakie sobie postawił Mroziński, było określenie i opis dźwięków języka polskiego — jak stwierdza słusznie Benni; ale Benni nie wziął pod uwagę, że przedmiotem tego opisu były cechy fizjologiczne dźwięku nie same w sobie, lecz w powiązaniu z ich znaczeniem w całokształcie języka. Zgodnie z jego własnym wyjaśnieniem, autor *Pierwszych zasad* postawił sobie za cel, by „rozważyć powinowactwo głosek” (charakterystyczne, że mówi on nie o genetycznym pokrewieństwie, lecz o powinowactwie ustanowionym w systemie i poprzez system), dla tego zaś trzeba było „wprzód przebiec całą etymologiczną część gramatyki”, to jest ustalić repertuar środków dystynktywnych w składzie dźwiękowym danego języka. Warto zauważyć, że o „etymologicznej części nauki o dźwiękach”, do której należy badanie dźwięków „w związku ze znaczeniem słów”, mówił Baudouin w programie wykładów kazańskich.

Charakterystyczny przykład traktowania dźwięków w świetle ich funkcji dystynktywnej daje znakomite odkrycie Mrozińskiego, iż zróżnicowanie samogłosek *i* i *y* zależy całkowicie od różnicy spółgłosek poprzedzających według miękkości i twardości. „W budowie polskiego języka odróżnianie w każdym przypadku twardej spółgłoski od miękkiej jest rzeczą konieczną”, i w takich parach jak „był” i „bił” „mamy tylko na względzie twarde lub miękkie brzmienie spółgłoski”. Różnica ta nie zależy bowiem w sposób konieczny od następującej samogłoski i może na przykład występo-



wać samodzielnie na końcu wyrazu, gdy tymczasem „różnica brzmienia samogłosek *i*, *y* nie tworzy oddzielnych form gramatycznych w naszym języku”. Dlatego tak „jak różnica między słowami «ładne, ładnie» zasadza się na twardem lub miękkim brzmieniu głoski *n*, tak podobnie różnica między słowami «ładny, ładni» zasadza się na twardem lub miękkim brzmieniu tejże spółgłoski”. To twierdzenie, że *y* polskie (i odpowiednio rosyjskie) nie należy do autonomicznych środków dystynktywnych, powtórzył, wraz z towarzyszącą mu argumentacją, Baudouin.

Te same argumenty przeciwko odkryciu Mrozińskiego i Baudouina de Courtenay raz po raz pojawiają się w druku w różnych krajach, zdradzając niewolniczą zależność krytyków od szablonu ortograficznego i niezrozumienie podstawowych zasad funkcjonalnej oceny głosek. Zwłaszcza pozbawiona jest podstaw próba Benniego obalenia przytoczonej tezy Mrozińskiego i Baudouina. W języku polskim wariant kombinatoryczny *y* występuje przeciw wyłącznie po twardych, a *i* wyłącznie po miękkich oraz na początku wyrazów, a także rdzeni wyrazowych (w rosyjskim zaś po miękkich i w absolutnym nagłosie). Wbrew bezpodstawnemu domniemaniu Benniego, jakoby *i* w wyrażeniu „profesor informuje” lub w takich wyrazach złożonych, jak „beziemienny” (= bez-imienny) świadczyło o dwóch rzeczystych, samoistnych fonemach, w istocie należy uznać dwie wąskie, niezaokrąglone samogłoski tak polskiego, jak i rosyjskiego języka za uwarunkowane zewnętrznie warianty jednej i tej samej jednostki dystynktywnej.

Podobnie twierdzenie Mrozińskiego, że płynne nie należą ani do „słabych”, ani do „mocnych”, czyli odpowiednio ani do dźwięcznych, ani do bezdźwięcznych, kwestionowane w *Komunikacie* Benniego z odwołaniem się do bezdźwięcznych płynnych w: „krwi” i „plwać” — pozostaje w mocy ze względu na czysto kombinatoryczną dystrybucję wariantów dźwięcznych i bezdźwięcznych. Zarówno w tych kwestiach, jak i generalnie w analizie stosunków między rolą dźwięków w mechanizmie języka a ich własnościami fizjologicznymi Mroziński znacznie przewyższa fonetyka Benniego, którego niejednokrotnie przerażały śmiało przy-

puszczenia weterana: „Nie na wszystko się oczywiście zgodzimy, nie wszystko tu będzie zrozumiałe i jasne dla nas [...]. Tutaj zagalopował się nasz autor bardzo znacznie.” Przytoczone w *Komunikacie* przykłady rzeczomych potknięć i błędów w rzeczywistości dowodzą tylko dalekosiężności jenerała i wiążą jego myśl lingwistyczną „z dzisiejszymi poglądami naszymi”, którym referent niejednokrotnie ją przeciwstawia. W przeciwieństwie do Tytusa Benniego, który sądził, że pokrewieństwo psychofonetyczne dźwięków w zasadzie nie ma nic wspólnego z kwestią klasyfikacji artykulacyjnej, nasz autor przed przeszło półtora wiekiem jasno zdawał sobie sprawę nie tylko z różnic między obu „systemami podziału”, ale i z konieczności poszukiwania związków między funkcjonalnym i organogenetycznym aspektem głosek. Jeśli dla Benniego afrykaty, proste pod względem psychofonetycznym, artykulacyjnie dzielą się na dwie różne części, to Mroziński (a w ślad za nim Baudouin i Maria Dłuska, która rozwinęła jego koncepcję w znakomitej monografii *Afrykaty polskie*) oceniał je jako frykatywną odmianę spółgłosek twardych, a zwłaszcza precyzyjnie określał charakter afrykaty c jako brzmienie syczące momentalne, czyli odbite, tj. zwarte. Inaczej mówiąc, uchwycił on różnicę między tymi dwiema opozycjami, które w naszych *Podstawach języka* (Jakobson, Halle, 1964) określone są jako nieciągłe/ciągłe i tnące/łagodne, ale łagodne występują u niego pod niejasną nazwą „głosowe”, która wprawiała Benniego w zdumienie.

Z kolei związek i różnica między s i sz, a także odpowiednio między c i cz, są u Mrozińskiego scharakteryzowane zupełnie jasno, choć według zapewnienia Benniego autor „nie czuje się bardzo pewnym w tej sprawie”. Akcentując potrzebę dwóch kryteriów klasyfikacji — „podług organów mownych” i „podług materii brzmienia”, Mroziński odrzucił francuski podział sybilantów (czyli „syczących”) na *sifflantes* i *chuintantes*, ponieważ te dwa terminy sugerują różną materię brzmienia w spółgłoskach s i sz, gdy w istocie syczenie stanowi wspólną cechę obu dźwięków, a różnica między nimi opiera się na różnym położeniu języka. Sprawdziwszy do wspólnego mianownika „materie” tak

głoski s, jak głoski sz (i podobnie c i cz), badacz posługuje się drugim z wymienionych kryteriów — położeniem organów mownych, aby odróżnić spółgłoski sz, cz, ż od s, c, z, dz i zaliczyć je razem ze spółgłoskami welarnymi do rzędu spółgłosek umownie nazwanych „gardłowymi”, tzn. do rzędu dźwięków „wyrobionych w głębi ust”. Ta klasa dokładnie pokrywa się z definiowaną w naszych *Podstawach języka* kategorią spółgłosek „skupionych” (*compact*), albo w aspekcie organogenetycznym — „rozchylonych w przód” (*forward-flanged*). W ten sposób zarówno wspólne, jak i różniące cechy spółgłosek sz i s (cz i c; ż i z) zostały przez Mrozińskiego jasno wydzielone.

Wyjaśnienie wszystkich istotnych stosunków między głoskami prowadzi do ostatniego i — zdaniem badacza — głównego zadania: „Dopiero wtenczas można osądzić, jaki podział głosek dla gramatyki języka polskiego jest najwłaściwszym.” W pracy nad gramatycznymi alternacjami głosek, a specjalnie nad „mechanizmem zamiany polskich spółgłosek” i nad jej rolą w deklinacji i koniugacji upatrywał Mroziński największą samodzielność swojego podejścia do dźwięków i form gramatycznych.

Wysunięty przezeń problem oboczności, ściśle wiążący analizę morfologiczną i dźwiękową, został w pół wieku później podjęty i rozwinięty przez Baudouina de Courtenay, a potem przez Kruszewskiego, zajmując centralną pozycję w twórczości obu lingwistów. Różne typy jednoczesnego współistnienia alternantów wymagały analizy synchronicznej; właśnie w związku z teorią alternacji ze szczególną siłą i Baudouin, i Kruszewski podjęli kwestię „odpowiedniego rozumienia statystyki języka”. W swoim czasie Mroziński zbudował analizę „na faktach bezpośrednio danych w mowie żywej”, usunąwszy — zgodnie z celnym sformułowaniem Benniego — „bez wahań i wątpliwości, po żołniersku” cały postronny materiał, obcojęzyczny tak w czasie, jak w przestrzeni; właśnie dzięki zdecydowanemu stanowisku synchronicznemu udało mu się zrozumieć i określić rolę morfologiczną alternacji końcowych spółgłosek tematycznych i w ogóle znaleźć drogę ku naukowej analizie oboczności dźwiękowych.

Jego praca rzucała światło na wewnętrzną budowę alternacji, a w szczególności wskazała na konieczność ostrego rozgraniczenia między alternantem pierwszej klasy, czyli „zamiennym”, a alternantem drugiej klasy, który służy jako substytut, sam zaś nie podlega wymianie, dlatego też mógłby się nazywać „niezamiennym”. Inaczej mówiąc, synchroniczne potraktowanie oboczności wykryło istotne i owocne dla nauki rozróżnienie pierwotnych i wtórnych alternantów, czyli fakt nieodwracalnego kierunku wewnętrznego w ramach każdej alternacji.

Nieuchronnie powstawało zagadnienie, dla którego Baudouin w swych pracach z lat siedemdziesiątych znalazł wyraziste sformułowanie: mianowicie kwestia badania głosek „względem ich pewnych własności, to jest o ile grają one rolę, na przykład, miękkich i twardych [...] chociaż ze ściśle fizjologicznego punktu widzenia fonetyczne ekwiwalenty miękkich mogą się okazać twardymi elementami spółgłoskowymi”.

Być może te słowa były bezpośrednio inspirowane przykładem Mrozińskiego, który po raz pierwszy poddał dyskusji takiego właśnie rodzaju rozbieżność. Zgodnie z jego objaśnieniami, w „mechanizmie gramatycznym” wszystkie człony wyżej wzmiankowanej „drugiej klasy” alternujących spółgłosek funkcjonują jako spółgłoski miękkie i w większości swej rzeczywiście obdarczone są „brzmieniem miękkim”, podczas gdy nieliczne inne jednostki tej klasy (c, dz, cz, sz i ż), historyczne produkty zmiękczenia nazywanego przez filologów rosyjskich „przechodnim”, pozbawione są tej cechy i nie należą do liczby spółgłosek tworzących pary według twardości i miękkości. Mroziński określa je jako głoski „pod względem gramatycznego podziału należące do miękkich”, ale nie ogranicza się do stwierdzenia rozbieżności, lecz zadaje sobie pytanie, jaki jest fizjologiczny wspólny mianownik wszystkich spółgłosek danej klasy.

Zgodnie z hipotezą śmiałego i pomysłowego badacza, takim wspólnym mianownikiem jest większe „ściśnienie kanału”, właściwe artykulacji nie tylko spółgłosek miękkich w ścisłym sensie („durowych”, *sharp* według *Podstaw języka*), ale i sybilantów („tnących jasnych”,

*strident acute* według *Podstaw*). Jeśli przełożyć domysł Mrozińskiego na język akustyki, to najnowsze dane laboratoryjne istotnie świadczą o podwyższonym spektrum tych spółgłosek w porównaniu z odpowiednimi głoskami pozbawionymi syczenia (ze spółgłoskami „łagodnymi”, *mellow* według *Podstaw*). Sam autor doskonale rozumiał zależność między tak czy inaczej ściśnionym kanałem a produkcją „cieńszego” dźwięku. Ale równocześnie zdawał sobie sprawę z podrzędnej roli próbnego charakteru zaproponowanego objaśnienia:

„Moje fizjologiczne postrzeżenia mogą być błędne, ale moje ukłasyfikowanie spółgłosek jest niemylne.”

Jeszcze jeden poziom języka został przez Mrozińskiego poddany subtelnej analizie. Jego książki pełne są ciekawych wypowiedzi o pisemnym przekazie języka mówionego, które znalazły bezpośrednie rozwinięcie w badaniach Baudouina na ten sam temat, zwłaszcza w jego słynnej książce zatytułowanej *Ob odnoszeniu russkogo pis'ma k russkomu jazyku* (1912). Znajdujemy tam kwestię niepokrywania się pojedynczych głosek i podwójnych liter, projekt konsekwentnie „gramatycznej pisowni”, która by między innymi objęła sposób przedstawiania miękkości spółgłosek przy pomocy „miękczonego znamienia” w postaci *ı*. Mroziński zastrzega, że „nie jest to nowa litera, bo postać sama przez się żadnego nie oznacza brzmienia, jest to tylko znamie”, tak samo jak rosyjskie *ѣ* i *ѥ*, na które powołuje się autor projektu. Baudouin odpowiednio wprowadza termin „grafem analityczny”. Próbkami tego zabiegu graficznego: *koni*, *ładnie*, *bił* (tzn. „koń”, „ładnie”, „bił”); odpowiednio różnice między *y* i *i* „w samej tylko spółgłosce będziemy wyrażali: *by* pisać będziemy przez twardą spółgłoskę *b*, *bi* przez miękką *bi*; samogłoskę zaś *i* tak grubą (*y*), jak cienką (*i*) zawsze tą samą malować będziemy postacią (*i*): *bił* czytaj «był» *bił* czytaj «bił»”. W przeciwieństwie do takich par, jak *bie-be*, *nie-ne*, połączenia *kie*, *gie* zostały naturalnie pozbawione w polskim piśmie korelatów ortograficznych *ke*, *ge*; dlatego też Mroziński anulował zbyteczną w tej pozycji literę *i*, podstawiając *ke* i *ge* w zamian konwencjonalnego zapisu *kie*, *gie*.

Zagadnienia stosunku między polską mową i pismem

znalazły dalsze oświetlenie w artykułach Mrozińskiego, które ten, wybrany na członka Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i jego „deputacyi” do ustalenia pisowni polskiej, zamieścił w wydawnictwie zbiorowym Towarzystwa: *Rozprawy i wnioski z ortografii polskiej* (Warszawa 1830). Benni nie wspomina o tych uwagach, ale Karol Appel, bliski z kolei Baudouinowi, słusznie zaliczył je „do rzeczy najwybitniejszych, jakimi podówczas mogła się poszczycić nie tylko filologia polska, lecz i słowiańska”.

Brak polskiego wydania prac Baudouina de Courtenay pozostaje dotkliwą luką, którą tylko częściowo wypełniły dwa rosyjskie tomiki jego dzieł wybranych, bynajmniej nie obejmujące wszystkich najbardziej cennych i efektywnych idei wielkiego uczonego. Prace językoznawcze Mrozińskiego, szczególnie jego *Odpowiedź*, która pojawiła się przed półtora wiekiem z górą, w nakładzie wszystkiego 250 egzemplarzy, stanowczo wymagają nowego, krytycznego wydania, niezbędnego dla historii lingwistyki, nie tylko polskiej, ale i światowej, a szerzej — dla historii myśli naukowej. Następnym zadaniem, równie pilnym, jest uważny rozbiór jego prac w kontekście polskiego i europejskiego otoczenia.

Zwiastun współczesnego fonologicznego podejścia do dźwiękowej i gramatycznej budowy języka, który najwidoczniej podpowiedział Baudouinowi nastawienie na ściśle synchroniczną analizę fonemów, ich alternacji oraz ich stosunku do grafemów i związał w ten sposób początki językoznawstwa strukturalnego ze spuścizną francuskiego racjonalizmu i klasycyzmu, bez wątpienia zasługuje na wszechstronne zgłębienie i interpretację.

Przypatrując się wkładowi językoznawczemu Mrozińskiego musimy sobie zadać pytanie, jaki był związek reformatorów językoznawstwa światowego, Baudouina i Kruszewskiego, z fermentem naukowym w Polsce pierwszej ćwierci ubiegłego wieku. Odnotowawszy orientację Baudouina w spuściznie literackiej Mrozińskiego, wydaje się, że możemy też uchwycić odgłosy odkryć Jędrzeja Śniadeckiego w pismach Kruszewskiego. Niedarmo ten ostatni w swoim kursie gramatyki francuskiej powoływał się na „analogie biologiczne”

z ewolucją językową, a Baudouin w recenzji *Zarysu nauki o języku* Kruszewskiego podkreślił, że „przy-  
puszczenie wszechogarniającego procesu perintegracji  
we wszystkich przejawach życia języka” przeniósł  
autor z biologii do językoznawstwa. W pierwszej po-  
łowie lat siedemdziesiątych, kiedy Kruszewski był stu-  
dentem Uniwersytetu Warszawskiego, *Teoria jestestw  
organicznych* stała się przedmiotem długiej i gorącej  
dyskusji przyrodników i filozofów w prasie polskiej  
(H. Struwe, Z. Kramsztyk, H. Kułakowski, B. Rejch-  
man, T. Żuliński) i Kruszewskiemu, zaciekłemu czy-  
telnikowi prac filozoficznych, rozmyślającemu nad „na-  
turą metodologiczną” nauk przyrodniczych, te war-  
szawskie spory z pewnością nie były nie znane. Prze-  
wijająca się przez wszystkie prace Kruszewskiego myśl  
o perintegracji i jej uniwersalnym, zasadniczym prze-  
jawianiu się w wielorakim procesie asymilacji (zgodnie  
z rozumieniem i zastosowaniem tego terminu przez  
autora) pokrywa się w sposób uderzający z poglądami  
Śniadeckiego, że „życie w materii odżywej w po-  
wszechności jest ciągłą przemianą formy” oraz z głów-  
ną tezą jego *Teorii*:

„Całe życie jest ciągłym i nigdy nie ustającym pro-  
cesem organicznym; albo nigdy nie ustającą a s y m i l a c j ą.  
Najważniejsza prawda, do jakiej w nauce ży-  
cia przyjść było można, a która nauki terażniejszej  
całą będzie zasadą.”

W swym nieustannym dążeniu, by zbliżyć języko-  
znawstwo do nauk przyrodniczych i znaleźć „jakie  
jedno ogólne prawo, które by się zarówno stosowało  
do wszystkich zjawisk” w życiu języka (list do Bau-  
douina z 1876 roku), Kruszewski musiał zastanawiać  
się nad uniwersalnym „prawem życia”, śmiało wysu-  
niętym przez Śniadeckiego już u progu wieku jako  
zasada ogólna dla wszystkich nauk o życiu i działal-  
ności jestestw organicznych.

Nie jest chyba przesadą, że włączenie pojęcia fonemu do nauki o języku stało się punktem zwrotnym w jej rozwoju i wpłynęło decydująco nie tylko na sposób zajmowania się problemami dźwięku, ale i na całość kształt metodologii lingwistycznej. Odkrycie to, jak zresztą i wiele innych zasad nowoczesnej lingwistyki, było przygotowane w głównych zarysach już w starożytności, lecz zostało zapomniane lub zapoznane. Jak na to zwraca uwagę John Brough (1931:21—46) w swej pracy o starohinduskich teoretykach języka, liczne wynalazki w nowoczesnym językoznawstwie ogólnym są w rzeczywistości ponownymi wynalazkami pojęć wypracowanych w starożytnych Indiach i zastosowanych do opisu i analizy języków. Znakomita hinduska szkoła językoznawcza, reprezentowana zwłaszcza przez głębokie traktaty Patanjali (II w. przed n.e.) i Bhartrhari (VII w. n.e.), stworzyła pojęcie *sphoṭa*. Termin ten oznacza formę dźwiękową w stosunku do jej wartości znakowej, czyli semiotycznej, która jak gdyby „wytryska” z owej postaci. Każda płaszczyzna językowa posiada swój rodzaj takiego *sphoṭa*: gramatycy hinduscy rozróżniali odpowiednio *sphoṭa* właściwe konstrukcjom składniowym i całym zdaniom, kombinacjom morfemów i słowom w całości. Wreszcie już w czasach Patanjali określono jako najniższy stopień *sphoṭa* pojedynczy „literodźwięk” (*varna-sphoṭa*). To pojęcie, ściśle odgraniczone od „dźwięku mowy” (*dhvani*) i oczywiście od wszelakich dźwięków albo szumów (*śabda*), w istocie odpowiada nowoczesnemu fonemowi. Hindusi opisywali *varna-sphoṭa* jako pozbawione zna-



czenia własnego, niemniej jednak obdarzone swoistą znaczeniowością (*vācakatvam*), gdyż wymiana takiej jednostki może stworzyć zupełnie odrębne słowo, a kiedy słuchacz jej nie percypuje, może mu to uniemożliwić zrozumienie znaczenia. W sanskryckiej tradycji lingwistycznej *sphoṭa* jest stałym, niezmiennym substratem wariacji mownych. Tak więc szybkość wypowiedzi może być zmienna, lecz nie narusza to stosunku zachodzącego pomiędzy długością a krótkością samogłosek, ponieważ stosunek ten należy w sanskrycie do *sphoṭa*: w terminologii nowoczesnej jest to stosunek fonematyczny.

Rozważania Hindusów wyprzedziły zasadnicze dyskusje współczesne wokół definicji fonemu. Podobnie rozwiniętą teorią lingwistyczną nie mogła się poszczycić Europa przez długi czas. Filozofia grecka przyniosła jednak pewien wkład do rozwoju myśli lingwistycznej: dostrzegamy tu w szczególności rudymenty poglądu, że język w ostatniej instancji składa się z niepodzielnych jednostek dźwiękowych, zdalnych do tworzenia szeregów znaczących. Jednostkę taką nazywano *stoicheion* „prymarny element” (Diels, 1899). Poetyka Arystotelesa określa *stoicheion* jako niepodzielny dźwięk (*fone adiairetos*), pozbawiony znaczenia własnego (*asemos*), wchodzący w sylabę, tj. złożony dźwięk, z kolei też pozbawiony znaczenia (*fone asemos syndete*) i służący do tworzenia złożonych dźwięków znaczących (*fone syndete semantike*), jak imię i czasownik, nierozkładalnych na części znaczące same w sobie. Z tych jednostek składa się zdanie, złożony dźwięk znaczący, rozkładalny na jednostki nadzielone własnym znaczeniem. Według Platona, nie można pojąć mowy ludzkiej bez rozróżniania określonej liczby odrębnych *stoicheia* w nieskończenie podzielnym potoku dźwiękowym, wytwarzanym przez głos ludzki, i równocześnie nie można poznać ani jednego spośród tych *stoicheia* nie poznawszy ich wszystkich. W języku, podobnie jak w muzyce, konieczna jest znajomość ogólnych współzależności, która organizuje elementarne jednostki w koherentny system. „Nieskończoność rodzajów i nieskończoność indywiduów obecnych w każdym z tych rodzajów — jako że nie są one sklasyfikowane —

pozostawia każdego z nas w stanie nieskończonej ignorancji" (*Philebus*). A więc w rozumieniu Platona język nakłada na nieskończenie podzielną fizyczną ciągłość materii dźwiękowej zwarty system, zawierający ograniczoną liczbę dyskretnych jednostek formalnych o określonych związkach wzajemnych. Demokryt, którego naśladował Lukrecjusz, w poszukiwaniu analogii, która by mogła potwierdzić jego teorię o składzie atomowym wszechświata, powoływał się na *stoicheia* jako podstawowe składniki mowy. Termin *stoicheion* był używany do oznaczania zarówno fizycznych, jak i językowych jednostek pierwiastkowych.

Problem przekształcenia dźwięków na środki znakowe rysował się wyraźnie również w średniowiecznych teoriach języka. Tomasz z Akwinu traktował dźwięki mowy jako „istniejące głównie po to, aby znaczyć” (*principaliter data ad significandum*), ale same w sobie nie mające znaczenia, i to właśnie używanie dźwięków uważał za sztuczny wytwór człowieka (*significantia artificialiter*). Stąd głównym przedmiotem badań jest proces przetwarzania surowej materii dźwiękowej do użytku w celach semiotycznych (por. Manthey, 1937).

Wszystkie te płodne hipotezy zostały jednak całkowicie zapomniane i prawowierna doktryna ubiegłego wieku traktowała dźwięki mowy tylko jako dane zmysłowe, nie biorąc pod uwagę funkcji, które dźwięki te spełniają w języku. Dopiero u schyłku wieku XIX kilku językoznawców ponownie dostrzegło potrzebę podejścia funkcjonalnego do dźwięków mowy. Pewna część spuścizny sanskryckich gramatyków oraz poglądów filozofii antycznej i scholastycznej na podstawie znaków językowych odbiła się na poszczególnych etapach nowoczesnych poszukiwań w dziedzinie fonemu, ale olbrzymia nowatorska praca teoretyczna i praktyczna w tym kierunku została dokonana przez językoznawców międzynarodowych w ciągu ostatnich dziewięćdziesięciu lat. Jest rzeczą ciekawą, że chociaż nazwa i pojęcie fonemu pojawiły się prawie równocześnie, ale bynajmniej nie ustosunkowane do siebie, i dopiero później odnalazły się wzajem. A. Dufriche-Desgenettes, skromny fonetyk i współzałożyciel paryskiej *Société de Linguistique* — jedyny z członków

Towarzystwa, który protestował przeciwko decyzji wykluczenia z programu debat takich problemów, jak pochodzenie mowy ludzkiej i sztuczny język międzynarodowy — w referacie wygłoszonym 24 maja 1873 roku zaproponował Towarzystwu stworzenie jednowyrazowego odpowiednika dla niemieckiego *Sprachlaut* zamiast niezgrabnego *son du langage*. Zgłoszony przez niego termin *phonème* był adaptacją francuską greckiego *fonema* „dźwięk” (1873:368). On sam posłużył się tym terminem w druku (1875; 1875<sup>a</sup>), a znany romanista L. Havet (1874:321) zaaprobował go i powołując się na autora zaczął używać we własnych pracach. Nikomu by wtedy na myśl nie przyszło, że ten wyraz (który w ciągu kilku następnych dziesiątków lat nabrał innego znaczenia) zajmie w przyszłości centralne miejsce w terminologii międzynarodowej i stanie się wzorem dla niezliczonych innych nowotworów, jak grafem, leksem, semantem, glossem itd., oraz że fonem, będący pierwotnie przekładem niemieckiego *Sprachlaut*, zostanie w swym nowszym znaczeniu w latach trzydziestych XX wieku zwrótnie przełożony przez ksenofobicznych purystów niemieckich jako *Sinnlaut*.

Z prac Haveta termin *phonème* przedostał się — ze znaczną zmianą znaczeniową — do słynnego dzieła 22-letniego F. de Saussure'a (1857—1913), opublikowanego w roku 1879 w Lipsku, pt. *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*. Nie jest on tam jednak jeszcze użyty w rozpowszechnionym dziś sensie opisowym, jest w dalszym ciągu tylko pojęciem historycznym. W trakcie studiów porównawczych nad językami pokrewnymi dokonano odkrycia, że jednostki morfologiczne w różnych, lecz związanych wspólnym pochodzeniem językach wykazują szereg prawidłowych odpowiedników fonetycznych i że każdy z tych odpowiedników jest odzwierciedleniem wspólnego prototypu w prajęzyku. Ten hipotetyczny jednolity i odrębny prototyp późniejszego wielokształtnego potomstwa nosi w Saussure'owskim *Mémoire* (1879:120) nazwę *phonème*, która jest zdefiniowana jako element systemu fonologicznego, dający się, jakakolwiek byłaby jego dokładna artykulacja, rozpoznawać jako różny od wszystkich innych elementów.

Znaczenie nadane temu terminowi przez Saussure'a stało się z kolei dla Baudouina de Courtenay i jego kręgu podniętą do dalszej reinterpretacji.

Od samego początku drogi naukowej pociągało Baudouina (1845—1929) zagadnienie związków zachodzących pomiędzy dźwiękiem a znaczeniem. Tradycyjne językoznawstwo skłonne było odsuwać ten problem. Ale już w 1868 roku 23-letni stypendysta Baudouin w artykule o wymianie sybilantów i *ch* w języku polskim, napisanym i wydrukowanym w Berlinie, skupił uwagę na zagadnieniu, jak różnica spółgłoskowa „bywa zużytkowana do dyferencjowania znaczeń”, a szczególnie na do dziś intrygującej kwestii symbolizmu spółgłoskowego (1870:221—222). W grudniu 1870 roku, jako docent Uniwersytetu Petersburskiego przy katedrze gramatyki porównawczej języków indoeuropejskich, Baudouin wygłosił wstępny wykład, gdzie w sposób zadziwiająco przemyślany, dojrzały i oryginalny omówił bezpośrednio zadania stojące przed językoznawstwem ogólnym i zakończył oświadczeniem: „Przedmiotem naszych zajęć będzie analiza języka” (1871:315). Problematyka tego wykładu została rozszerzona i rozwinięta w sprawozdaniu młodego uczonego o jego zagranicznych zajęciach na początku lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza w szczegółowych programach jego kazańskich wykładów uniwersyteckich, wygłoszonych w drugiej połowie tegoż dziesięciolecia (1876, 1877). W warunkach szybko postępujących badań Baudouin miał prawo skarżyć się na powolne tempo publikacji swych komunikatów, zwłaszcza programu wykładów z lat 1877—1878, które pozostawały w druku około czterech lat: „Odkrycia naukowe, niestety, nie czekają i nie dostosowują się ani do żółwiego kroku, ani do tempa wydawania prac naukowych w Kazaniu” (1881:1). Prawdopodobnie po raz pierwszy w historii lingwistyki prace te, poczynając od wykładu petersburskiego, wyraźnie określiły różnicę między dwoma aspektami języka i praw językowych, a szczególnie języka w płaszczyźnie dźwiękowej i praw dźwiękowych. Są to z jednej strony „prawa statyczne, tj. działające w synchronicznym (*odnowriemiennom*) stanie językowym”, czyli „prawa stosunków równoczesnych”,

a z drugiej strony — „dynamiczne, warunkujące rozwój języka” (1871:301 i n.; 1877, 1878:38; 1881:85). „Badaniem praw równowagi języka zajmuje się statyka, badaniem zaś praw jego ruchów w czasie, praw historycznego posuwania się języka — dynamika” (1881:85). Idea ta, poczynając od lat dziewięćdziesiątych, została podchwycona i rozwinięta w rozważaniach F. de Saussure’a o „podstawowej dwoistości lingwistyki” (por. Godel, 1957:44 i n., 259, 277). To, co powiedział Baudouin o „statyce” i „dynamice”, pokrywa się raczej z przeciwstawieniem „synchronii” i „diachronii”, i o ile de Saussure miesza z sobą obie pary pojęć, to u Baudouina zaobserwować można zaczątki ich rozgraniczania; tak na przykład jego teza o „dwojakiej stabilności głosek, statycznej i dynamicznej” (1877, 1878:8, 1881:85), może być w dzisiejszej terminologii przełożona jako dwa aspekty statyki jednostek fonologicznych — synchroniczny i diachroniczny.<sup>1</sup> W swych uniwersyteckich wykładach z lat siedemdziesiątych Baudouin podzielił fonetykę na dwie samodzielne części: pierwsza, czyli akustyczno-fizjologiczna część fonetyki, albo, jak ją Baudouin nazywał od końca lat sie-

<sup>1</sup> W podsumowującej charakterystyce swojej teorii lingwistycznej, napisanej dla S. Wengierowa i ogłoszonej w 1896 r. w jego *Słowniku pisarzy i uczonych*, Baudouin podkreśla fikcyjność utożsamiania synchronii językowej ze statyką: „Jest to tylko szczególny wypadek ruchu w warunkach zmian minimalnych. Statyka języka jest tylko szczególnym objawem jego dynamiki, albo właściwiej, kinematyki” (zob. Baudouin de Courtenay, 1897 : XV-I, XVII). W swych wczesnych szkicach Baudouin ostro nalegał na niedopuszczalność wnoszenia momentów diachronicznych do synchronicznego opisu języka. W urywku wykładu z r. 1870, opublikowanym dopiero przeszło czterdzieści lat później, Baudouin ilustrował zasadniczą różnicę między opisowym a historycznym traktowaniem morfologii kilkoma wyrazistymi porównaniami, np.: „Amerykańscy farmerzy ze zwykłej, rogatej rasy krów wyhodowali nową, bezrogą rasę; niemniej zwolennikowi teorii niezachwianych osnów na -a, -i, -u także i na głowach tych krów będą się majaczyć długie rogi” (1902 : 236). Baudouin uczył, że „każdy fakt językowy powinien być rozpatrywany we właściwym mu środowisku, przestrzeni i czasie. Objaśniać zjawiska danego języka w danym okresie jego rozwoju prawami innych okresów lub innych języków — znaczy nie posiadać zupełnie poczucia rzeczywistości, znaczy wystawiać sobie zdecydowanie świadectwo własnej niedołności” (1881<sup>b</sup>).

demdziesiątych, „antropofonika” — „rozpatruje ogół dźwięków mowy ludzkiej (jednostki dźwiękowe i ich zestawy) z obiektywno-fizycznego oraz fizjologicznego (i w ogóle przyrodoznawczego) punktu widzenia” oraz powinna dać wyczerpujący opis fonacyjnych i słuchowych właściwości głosek, oparty na wynikach naukowych fizjologii i akustyki. Druga część, „fonetyka w ścisłym, właściwym znaczeniu tego słowa”, czyli „morfologiczno-etymologiczny dział nauki o dźwiękach”, traktuje „dźwięki w związku ze znaczeniem słów”, czyli „bada (analizuje) ekwiwalenty dźwięków (jednostek dźwiękowych i ich zestawów) względem ich pewnych własności, to jest o ile grają one rolę, na przykład, miękkich i twardych, prostych i złożonych, spółgłosek i samogłosek itp., chociaż ze ściśle fizjologicznego punktu widzenia fonetyczne ekwiwalenty miękkich mogą się okazać twardymi elementami spółgłoskowymi i odwrotnie, jak też proste mogą się okazać złożonymi i odwrotnie, itd.” (1877, 1878:6; 1881:68, 84). Poczynając od wykładu w roku 1870, Baudouin niezmiennie podkreślał częste „rozbieżności między fizyczną naturą dźwięków i ich rolą w mechanizmie języka, oraz odpowiednim ich znaczeniem w poczuciu narodu” (1877, 1878:6; por. 1871:304 i n.). Jako że każdy język, podobnie jak układy tonów w muzyce, ma własną skalę dźwięków, to „w różnych językach dźwięki fizjologicznie tożsame mogą posiadać odmienne wartości odpowiednio do całego systemu dźwiękowego, czyli odpowiednio do stosunków z pozostałymi dźwiękami tego samego języka” (1877, 1878:5, 8). Wśród ekwiwalentów dźwiękowych danego systemu „należy brać pod uwagę również zero dźwięku jako minimalną wielkość fonetyczną”, czyli „dźwięk nieskończenie mały” (1881:85; por. 1915).

W planie swej pierwszej serii wykładów kazańskich, przygotowanych podczas studiów w Lipsku w roku 1873, Baudouin zwraca szczególną uwagę na „mechanizm dźwięków, ich odpowiedniości i ich dynamiczne stosunki wzajemne, oparte na związku znaczenia z dźwiękiem”. Zamierza on zwłaszcza rozpatrywać „wpływ pewnych dźwięków na znaczenie i odwrotnie, wpływ znaczenia na jakość dźwięków”. Zdecydowanie

wykrywa on w „całokształcie języka” zasadę „relatywności kategorii dźwiękowych [*otnositielnost' (relatiwnost')* kategorij zwukow]”, a szczególnie „równoległe zespoły dźwięków oparte na dystynktywnych właściwościach fizjologicznych”, takich jak rozróżnianie spółgłosek palatalizowanych i niepalatalizowanych lub dźwięcznych i bezdźwięcznych, czy też samogłosek krótkich i długich albo akcentowanych i nieakcentowanych. „Na podstawie tych rozmaitych różnic rozwijają się w językach pewne opozycje (*protiwopolożnosti*) dźwięków”, stanowiące istotny przedmiot „fonetyki morfologicznej”, jako że mogą one pozostawać „w ścisłym związku ze znaczeniem słów i ich części” (1876, 1877:128 i n.). Te wczesne napomknienia zawierają w sobie wszystkie zadatki spokrewnionego z logiką matematyczną podejścia dzisiejszej lingwistyki do dźwiękowej budowy języka. Nie darmo Baudouin nieustannie twierdził, że językoznawstwo będzie „zbliżać się coraz bardziej do nauk ścisłych” i wprowadzać, na wzór matematyki, „coraz więcej myślenia ilościowego”, a z drugiej strony — „nowe metody myślenia dedukcyjnego”. „Jak matematyka wszelkie nieskończoności sprowadza do skończoności, dostępnych myśleniu analitycznemu”, tak samo, według Baudouina, „czegoś podobnego powinniśmy oczekiwać dla językoznawstwa od udoskonalonej analizy jakościowej” (1909:267 i n.; por. 1927:3—18). Nieprzypadkowo też czeski lingwista J. Zubatý, z jego czysto faktologicznym nastawieniem (por. Jakobson, 1929:812), zarzucał pismom Baudouina, że to już nie językoznawstwo, tylko algebra. Ciekawe, że F. de Saussure, ciążący ku Baudouinowi, również marzył o „algebraicznym” wyrażaniu lingwistycznych pojęć i stosunków (Godel, 1957:44, 49).

W związku z tym zrozumiałe się staje, że w swych wskazaniach metodycznych, jak należy opisywać systemy językowe, Baudouin od pierwszych kroków brał pod uwagę wraz z momentem jakościowym również i moment ilościowy — statystykę głosek i stosunki procentowe różnych głosek w danym języku i w jego codziennym użyciu (1876, 1877:128). W „analizie jakościowej” zjawisk dźwiękowych oraz ich funkcji wspinałym osiągnięciem była w wykładach Baudouina z lat

1877—1878 klasyfikacja języków słowiańskich na podstawie opozycji: akcentowana-nieakcentowana i długa-krótką (1881:133 i n., 143—145); ugrupowanie to zasadniczo stale pozostaje w mocy, bez względu na znaczne modyfikacje w uzasadnieniu prozodyjnym pojedynczych grup. Zgodnie z podziałem Baudouina, obie te opozycje występują w dialektach serbochorwackich; w gwarach słoweńskich opozycja długości i krótkości zachowała się tylko pod akcentem, w bułgarskich i wschodniosłowiańskich dialektach zachowana została opozycja akcentowanych i nieakcentowanych, a znikła opozycja długich i krótkich, w narzeczach czechosłowackich odwrotnie — zachowała się tylko opozycja długa-krótką, a w dialektach łużyckich i polskich zarówno jedna, jak i druga opozycja jest utracona. Z niezwykłą odwagą Baudouin zapytuje i odpowiada: „po co, w jakich celach zużytkowują akcent” różne narody? Autor doskonale widział, że unieruchomienie akcentu oznacza utratę wyrażenia opozycji morfologicznych poprzez opozycję akcentowanych i nieakcentowanych. Rozumiał, że wraz z utratą „morfologicznego znaczenia” akcent w językach zachodniosłowiańskich pozostaje tylko własnością antropofoniczną, a bynajmniej nie środkiem morfologicznym, lecz z drugiej strony wskazuje on, że i nieruchomy akcent gra rolę „cementu fonetycznego”, wiążącego zgłoski w całości słowne, tak samo jak harmonia samogłoskowa w językach uralo-ałtajskich (1877, 1878:7; 1881:87, 149). Zagadnienie stosunków między środkiem a funkcją zajmuje Baudouina nie tylko na płaszczyźnie statyki, lecz i w przekroju historycznym. Rozpatruje on takie zjawiska, jak unieruchomienie akcentu, jako przykłady tej kategorii zmian dźwiękowych, którą określa jako „zatrąę znaczeniowości dźwięków” (*zatrata znameniatelnosti zwukow*) (1876, 1877:136), a jako czynniki stabilizacji akcentu wymienia, wraz z procesami czysto fonetycznymi, również „upodobnienie słów jednych do drugich” (1881:133), (które odgrywa tak znaczną rolę w interpretacji zjawisk akcentologii historycznej u dzisiejszych lingwistów polskich). Wreszcie liczy się Baudouin z prawdopodobieństwem wpływów obcych na utratę długości samogłosek i akcentu ruchomego w od-



dzielnych językach słowiańskich (1877, 1878:47; 1881: 143—147) oraz z modyfikującą rolą wpływów obcojęzycznych również na systemy gramatyczne, na przykład na bałkańską przebudowę języka bułgarskiego (1881:145). Charakterystyczna jest w ogóle skłonność Baudouina do interpretowania „podstawowych praw dynamicznych” w terminach „dążeń” (1877, 1878:59). Niedocenianie społecznej natury, systemowości i „dążeń” języka oraz roli skrzyżowań w stosunkach międzyjęzycznych w Schleicherowskiej teorii drzewa genealogicznego i w tzw. *Wellentheorie* J. Schmidta pobudza Baudouina do odrzucenia obu tych doktryn, zawierających przy całej wzajemnej niezgodności wspólny mit o języku jako organizmie: „tylko u Schleichera język był z drzewa, a u Schmidta — z wody” (1881:126 i n.).

Badania nad ekwiwalentami lingwistycznymi surowej materii dźwiękowej nieuchronnie przywiodły Baudouina do problemu „niepodzielnych części fonetycznych”, do poszukiwań „atomów fonetycznych, fonetycznych jednostek wewnętrzznosłownych” i do porównania „fonetycznej jednostki językowej z atomem jako jednostką materii i z 1 jako jednostką w matematyce” (1881:68, 73). Dociekania te weszły w zupełnie nowe stadium, gdy 27-letni polski lingwista, Mikołaj Kruszewski (1851—1887), w roku 1878 przybył do Kazania, aby tu pracować nad swą dysertacją pod kierownictwem Baudouina de Courtenay. Jeszcze w roku 1876 Kruszewski, ucząc przez trzy lata w Troicku, guberni orenburskiej, aby zebrać pieniądze na okres pracy pod kierownictwem Baudouina, pisał, że nie wie, co mogłoby go „tak magnetycznie przyciągać do językoznawstwa, jak ów nieświadomy charakter sił języka”, który podkreślał Baudouin w swoim wstępnym wykładzie o językoznawstwie w roku 1870. Właśnie w związku z „ideą o nieświadomym procesie” poczuł Kruszewski ów szczególny „pociąg do logicznych poglądów na język”, a rozpatrywanie lingwistyki ze stanowiska logiki zmusiło go do postawienia pytania, „czy lingwistyka ma jakie jedno, i jeżeli ma, to jakie mianowicie, ogólne prawo, które by się zarówno stosowało do wszystkich rozpatrywanych przez niego zjawisk” (1891:III, 138 i n.).

Przez kilka lat harmonijnej współpracy myśli obu

wielkich lingwistów tak się splątały, iż w wielu przypadkach prawie niemożliwe jest ustalenie, który z nich pierwszy wprowadził w obieg tę czy inną nową tezę. W obu cyklach częściowo opublikowanych wykładów Baudouina z roku akademickiego 1880/1881, z gramatyki porównawczej języków słowiańskich i z fonetyki i morfologii języka rosyjskiego, ta symbioza naukowa szczególnie uderza.<sup>2</sup> Oto, co mówi sam Baudouin w notatce zatytułowanej *Suum cuique* w związku z problemami lingwistycznymi jego wydanych wykładów z gramatyki porównawczej: „Zreferowane tu myśli na temat, jak należy rozpatrywać ustosunkowanie głosek, są, o ile mi wiadomo, zupełnie nowe w literaturze lingwistycznej. Są one jednak tylko do pewnego stopnia moją osobistą własnością [...]. M. Kruszewski, który słuchał moich wykładów i brał udział w prowadzonych przeze mnie ćwiczeniach, poczynając od roku 1878, wpadł na pomysł, aby to wszystko sformułować jeszcze ściślej [...]. Większy stopień naukowości w podaniu p. Kruszewskiego polega na ściśle logicznej analizie pojęć ogólnych, na rozdzieleniu ich na składniki, na określeniu niezbędnych cech różnych oboczności i na ogólnej logicznej spójności całego systemu. Podobnie też zasługą p. Kruszewskiego jest dążenie, by dojść tą drogą do określenia rzeczywistych praw fonetyki, to jest takich praw, od których nie byłoby żadnych wyjątków. Dopiero teraz, gdy myśli te zostały sformułowane i przedstawione tak namacalnie przez p. Kruszewskiego, możliwy jest dalszy ich rozwój i opracowanie.”<sup>3</sup> A więc to uczeń przekonywał swego mistrza, że „obok terażniejszej nauki o języku” niezbędna jest „inna, ogólniejsza, coś w rodzaju fenomenologii”, i że „można znaleźć w samym języku trwałe podstawy do takiej nauki” (list z 3 maja 1882 r.). Dostrzegł on, iż zasady głoszone przez „Junggramatyków” są albo nie-

<sup>2</sup> Baudouin, 1881<sup>a</sup>; 1882. Por. też wykłady Baudouina z r. 1879—1880: Baudouin, 1893. Ciekawe, że w tym okresie Baudouin przechodzi od ogłaszania programów do publikowania seryj wykładów.

<sup>3</sup> Baudouin, 1881<sup>a</sup>: 74 i n. Por. późniejsze przyznanie Baudouina, że „w końcu tracimy nić przewodnią i trudno nam już odróżnić to, co powstało we własnej głowie, od tego, co przeszło do niej z innych”.

zdatne do zbudowania na nich takiej nauki, albo niewystarczające (zob. 1891:III, 139).

Przy całej debiutanckiej nierówności nieliczne drukowane prace Kruszewskiego, w swej upstrzonej polonizmami, rosyjskiej bądź niemieckiej formie, dążące do maksymalnej ścisłości wyrazu, są prawdziwie pełne genialnych przeczuć w teorii języka, świeżych i zapładniających hipotez roboczych i wnikliwych spostrzeżeń. Jeżeli nawet w świetle dalszego rozwoju nauki w pismach młodego Kruszewskiego znajdzie się naturalnie trochę naiwności lub przestarzałości, to z drugiej strony jest tu niemało myśli należących do dnia dzisiejszego, a nawet jutrzejszego, zwłaszcza w jego odważnej próbie ogólnego *Zarysu nauki o języku*<sup>4</sup> i w teoretycznym wstępie do pracy magisterskiej (Kruszewski, 1881), który to wstęp sam wydrukował w Kazaniu w niemieckiej przeróbce, ponieważ specjalistyczne czasopisma w Niemczech wydały na rękopis osądający wyrok, że praca „zajmuje się bardziej metodologią niż lingwistyką” (Kruszewski, 1881<sup>a</sup>), i odmówiły druku, gdyż, jak powiedział później Baudouin, „wprowadzała do fonetyki nową zasadę badania, a nowych zasad znakomita większość uczonych boi się jak ognia” (Radloff, 1882).

Rozwijając myśl swego nauczyciela o granicy między antropofonią, „zajmującą się nie tylko fizjologicznymi warunkami powstawania dźwięków, lecz także ich jakościami akustycznymi” (1891:134; 1881<sup>a</sup>:75 i n.), a właściwą lingwistyczną, gramatyczną dziedziną fonetyki, Kruszewski uznał, że dla tej ostatniej termin „dźwięk” okazuje się niedostateczny i mylący, a więc, zgodnie ze świadectwem Baudouina, przedłożył termin „fonem”, zapożyczony od de Saussure’a, który jednak używał go w nieco innym znaczeniu (Baudouin, 1881<sup>a</sup>:75). „Proponuję — pisał Kruszewski — nazywać terminem «fonem» jednostkę fonetyczną (tzn. to, co jest fonetycznie niepodzielne), w odróżnieniu od «dźwięku» — jednostki antropofonicznej. Przewaga i niezbed-

<sup>4</sup> Baudouin, 1883. Recenzja Baudouina upatrywała w tej książce „płód myśli samodzielnej i nawyklej do analizy logicznej” oraz wzbogacenie światowej literatury lingwistycznej naszymi podnietami (s. 233).

ność takiego nazywania (i takiego pojęcia) jest *a priori* oczywista”.<sup>5</sup>

Już w roku 1880 wyszło pełne zachwytu sprawozdanie Kruszewskiego o *Mémoire de Saussure'a* ze wstępną uwagą, że w każdej gałęzi nauk przyrodniczych prace takie wywołałyby duży ruch i pociągnęły za sobą szereg nowych prac, podczas gdy w lingwistyce te wspaniałe odkrycia przeszły prawie niezauważone, a w rosyjskiej literaturze specjalnej nawet imię autora pozostało nieznane. W tej właśnie nocy, zdaje się, po raz pierwszy w słowiańskim słownictwie pojawia się „fonem” i zostaje mu poświęcony specjalny przypis wskazujący, że „to słowo może być z pożytkiem używane jako termin, dla oznaczenia jednostki fonetycznej” (Kruszewski, 1880<sup>a</sup>:1, 8). Zgodnie z *Mémoire*, jako podstawa takiej jedności służy tu k o r e s p o n d e n c j a albo, według późniejszego polskiego komentara Baudouina, „objaw pokrewieństwa etymologicznego różnojęzykowego”. Ale obok odpowiedniości różnojęzykowej „mamy jeszcze odpowiedność jednojęzykową, [...] pokrewieństwo etymologiczne w zakresie jednego języka” (Baudouin, 1894:242 i n.), i takimi właśnie alternacjami „głosek różnych fonetycznie, ale etymologicznie pokrewnych” zajmował się Baudouin od pierwszych kroków swej działalności językowej i pociągnął ku tym problemom ściśle analityczny umysł Kruszewskiego, któremu, według świadectwa mistrza, udało się wyłożyć teorię alternacji „daleko filozoficzniej, treściwiej i ściślej” (Baudouin, 1894:224). Ponieważ alternanty współlistnieją „jednocześnie w jednym i tym samym języku” (Baudouin, 1894:242), to „dla należytego zrozumienia statyki języka” — jak podkreślił Baudouin (1881<sup>c</sup>:19 i n.) w swej pochwalnej recenzji o magisterskiej dysertacji Kruszewskiego — „trzeba koniecznie określić i wszechstronnie zbadać nie tylko oddzielne dźwięki, lecz także ich oboczności”. Z drugiej strony

<sup>5</sup> Kruszewski, 1881<sup>a</sup>: 14. Por. 1881: 10. W związku z tą i podobnymi jej reformami terminologicznymi Kruszewskiego zauważmy, że przy obronie jego pracy magisterskiej po oficjalnych oponentach wystąpił kurator okręgu kazańskiego, Szestakow, i zaprotestował przeciwko „niestosownym — według jego opinii — innowacjom w terminologii naukowej”, a na zakończenie sprzeciwił się drukowaniu rozprawy bez jerów.

takie alternanty „dają się sprowadzić do jednego, tego samego źródła historycznego” (1894:238), alternacje podlegają więc rozpatrzeniu diachronicznemu i dostarczają, jak byśmy dziś powiedzieli, ważnych danych do „wewnętrznej rekonstrukcji”. Dwustronnemu znaczeniu alternacji dla lingwistyki odpowiada manifestacyjnie dwojakie podejście do ich badania u obu językologów. Zestawiając słowiańskie oboczności dźwiękowe z „guna” sanskrycką zetknęli się oni z opisowymi metodami Pāniniego i jego szkoły. Baudouin w swym krytycznym przeglądzie badań z zakresu alternacji z jednej strony zarzucił hinduskiemu uczonemu brak interpretacji genetycznej, a z drugiej strony skonstatował, że w lingwistyce zachodniej „na samo pojęcie alternacji, czyli oboczności (*das Nebeneinander*) [...] nie zwrócono należytej uwagi” i wytknął wyłącznie genetyczny punkt widzenia niemieckim młodogramatykom i de Saussure’owi;<sup>6</sup> chociaż brzmi to dziś paradoksalnie w świetle późniejszych poglądów de Saussure’a, ale jeszcze w roku 1891, w swoich pierwszych genewskich wykładach, uczył on, że „wszystko w języku jest historią [...], składa się on z faktów, a nie z praw, i wszystko, co się w języku wydaje organiczne, jest w rzeczywistości przypadkowe i całkowicie akcydentalne” (Godel, 1957:38).

Ponieważ istotą alternacji jest przede wszystkim oboczność głosek, czyli *das Nebeneinander*, jak glosuje Baudouin w polskim tekście, wobec tego klasyfikacja typów alternacji powinna być dokonana pod synchronicznym kątem widzenia. Do takiej właśnie klasyfikacji dążył Baudouin (1877, 1878:57—61; 1881:85) już w swoich wczesnych kazańskich wykładach, a od niego przejął i konkretnie wypełnił to zadanie jego uczeń. „Nieodłączną własność p. Kruszewskiego — przyznawał mistrz — i równocześnie ze wszech miar ważny wkład do nauki stanowi analiza cech, według których należy odróżniać oddzielne kategorie oboczności [...]. Tę

---

<sup>6</sup> Baudouin, 1894: 220 i n. Wysoką ocenę osiągnięć hinduskich w językoznawstwie opisowym Baudouin, od dawna obeznany z pracami Pāniniego, wielokrotnie powtarzał: „Gramatycy indyjscy byli nieporównanymi mistrzami w systematyzowaniu i klasyfikowaniu szczegółów badanych” (1909: 112).

metodę zawdzięcza p. Kruszewski nie lingwistyce, lecz najnowszej logice, którą gruntownie zna i doskonale umie stosować do badania określonych dziedzin językoznawstwa" (Baudouin, 1881<sup>c</sup>:20). Ta systematyzacja została później przez Baudouina podsumowana w monografii o teorii alternacyj z roku 1893, gdzie jednakże doktryna kazańska traci swą poprzednią logiczną jednolitość. Mimo wszystkich terminologicznych wahań i zmian, które niejednokrotnie odstraszały czytelnika, wyraziście występują w klasyfikacji Kruszewskiego i Baudouina alternanty czysto „tradycyjne”, pozbawione „bezpośredniej określoności i obecności” warunków, jak by powiedziała teoria komunikacji — te, które nie dają się wypowiedzieć (tj. pozbawione cechy określonej po angielsku *predictability*), a z drugiej strony alternanty aktualnie uwarunkowane, a więc dające się wypowiedzieć „człony alternacyj ruchliwych, żywotnych”, przy czym z kolei warunkiem może tu być albo otoczenie dźwiękowe, albo miejsce zajmowane wewnątrz jednostki gramatycznej, albo też wreszcie przynależność do określonej kategorii gramatycznej. Na koniec, w alternacjach zależnych od otoczenia dźwiękowego nazwanych przez Kruszewskiego alternacjami dywergentnymi, czyli „dywergencjami”, albo tylko jeden z dywergentów jest zawarunkowany przez otoczenie dźwiękowe (jak np. tylko spółgłoska bezdźwięczna w polskiej alternacji „lud || ludu”), albo oba alternanty są całkowicie zawarunkowane przez otoczenie dźwiękowe, to jest, mówiąc po dzisiejszemu, „są w rozkładzie komplementarnym” (*complementary distribution*). Alternacje ostatniego rodzaju Baudouin nazywa „dywergencjami czysto fonetycznymi” i przytacza rosyjskie przykłady takich „wariantów kombinatoryjnych”, jak je następnie nazywał, czyli „allofonów”, jak je ochrzcił Benjamin L. Whorf: w formach *èto || èti, ceł || celnyj* — zamknięte *e* przed miękką spółgłoską alternuje z otwartym *ɛ* w pozostałych pozycjach; w końcówkach wyrazów *bały || koroli* alternuje tylne *y* po twardych i przednie *i* w pozostałych pozycjach (Baudouin, 1894:276 i n.).

Przez fonem w aspekcie genetycznym Kruszewski i Baudouin, który przyjął jego pomysły, rozumieli po-

czątkowo wspólny prototyp homogenów w różnych językach pokrewnych (dźwięków pochodzących z pierwotnej tożsamości we wspólnym źródle), a następnie naturalnie też wspólny prototyp homogenów alternujących wewnątrz jednego języka (Baudouin, 1881<sup>a</sup>: 58—61), a dalej w aspekcie synchronicznym jednostkę językową, leżącą u podstaw alternacji i, przy całym zróżnicowaniu alternantów, niezmiennie zajmującą jedno i to samo miejsce wewnątrz całości morfologicznej. Baudouin próbował znaleźć wspólne, dostatecznie pojemne określenie, które by objęło różnorodne zastosowania tego wieloznacznego terminu: „fonem jest fonetycznie niepodzielną całością z punktu widzenia porównywalności fonetycznych części słowa” (Baudouin, 1881<sup>a</sup>:69).

Przy całej wieloznaczności „fonemu” w procesie poszukiwań szkoły kazańskiej<sup>7</sup> można tu zaobserwować stopniowe przesunięcie od podejścia historycznego i prób upatrywania „sumy uogólnionych właściwości antropofonicznych pewnej fonetycznej części słowa” w każdym rodzaju alternacji (Baudouin, 1881<sup>a</sup>:69) — do postawienia sprawy inwariantów, głównie w stosunku do alternacji aktualnie zawarunkowanych, lub też — z dalszym zwężeniem i uściśleniem zagadnienia — do samych „dywergencji”, a wreszcie tylko do „dywergencji czysto fonetycznych”. Im to właśnie odpowiada programowa teza Baudouina (1871:293), w gruncie rzeczy rozwijająca myśl jego petersburskiego prologu o współdziałaniu siły odśrodkowej i dośrodkowej we wszystkich płaszczyznach języka. „Powinniśmy odrzucić dywergentne przypadkowości oddzielnych dźwięków i zamiast nich podstawić ogólne wyrażenia zmiennych w tym wypadku dźwięków, stanowiące, by tak rzec, ich wspólne mianowniki” (Baudouin, 1881<sup>a</sup>:67).

Poszukiwania obiektywnego inwariantu w żywotnych alternacjach pozwalających analitykowi posługiwać się symbolem takiego alternantu, na podstawie którego można przepowiedzieć drugi alternant, czyli według Baudouina (1894:248) „substytut”, znalazły nowe roz-

---

<sup>7</sup> Sam Baudouin uznawał tę wieloznaczność. Zob. 1881<sup>a</sup>: 70 i n.

winięcie w „morfonologicznych” próbach N. Trubieckiego i jego dzisiejszych kontynuatorów w slawistyce rosyjskiej i amerykańskiej (zob. Trubieckoj, 1931:160—163; 1934; Rieformatskij, 1955; Awaniesow, 1955; Halle, 1960).

Którąkolwiek z wymienionych odmian znaczenia fonemu się weźmie — miejsce jej w systemie językowym i odpowiednio do tego w analizie lingwistycznej od dawna zostało znalezione przez Baudouina. Uwzględnia on „dwojaki podział mowy ludzkiej”. Materia dźwiękowa dzieli się z „antropofonicznego” punktu widzenia: „całokształt mowy słyszalnej — na frazy antropofoniczne, frazy na antropofoniczne słowa, słowa — na antropofoniczne sylaby, a sylaby na dźwięki”. Z drugiej strony natomiast, z punktu widzenia fonetyczno-gramatycznego, całokształt mowy ciągłej dzieli się na zdania, czyli frazy semantyczne, zdania — na semantyczne wyrazy jako minimalne jednostki syntaktyczne, wyrazy — na minimalne jednostki morfolologiczne albo morfemy, zgodnie z nowotworem Baudouina, sztucznie wykrojonym na wzór terminu *fonem*.<sup>6</sup> Jeżeli — rozumuje dalej Baudouin — morfem (albo, jak pisał na modłę rosyjską, „morfemę”, od *morfema* i podobnie *fonema*) „można dzielić dalej na jej części składowe, to te części składowe muszą być z nią jednorodne”; podział takich jednostek znakowych, jak morfemy, na nagie dźwięki fizyczne Baudouin słusznie ocenia jako „nieuzasadniony i sprzeczny z logiką przeskok w dzieleniu”, morfemy więc zostają podzielone na minimalne jednostki znakowe, mianowicie fonemy (por. Baudouin, 1881:68; 1881<sup>a</sup>:69; 1894:149—151).

Jednakże konkretną analizę języka na jego ostateczne, dalej niepodzielne cząstki Baudouin i Kru-

<sup>6</sup> Ten nowotwór na podstawie analogii u J. Whatmough zastąpiony został formą regularną „morfom” (ang. *morphome*), ze starogreckiego *morfoma*, zob. np. jego *Language*, London—New York 1956, s. 116. Chociaż już *Programma*, 1877—1878, gdzie nie używa się jeszcze terminu „fonem”, wprowadza słowo „morfem” (II, s. 149, 155), jest to najoczywściej jedna z późniejszych wstawek do pierwotnej redakcji, dodanych, według własnych słów Baudouina, w rezultacie krańcowo powolnego tempa druku (s. 1).



szewski budują — częściowo świadomie, częściowo nieświadomie — na zestawieniu pokrewnych całości morfologicznych, i jeżeli de Saussure rzeczywiście, według wniosków kazańskiego recenzenta, „uczynił z morfologii nić przewodnią dla badań fonetycznych”,<sup>9</sup> to w analizie dźwiękowej obu polskich lingwistów prymat morfologii jeszcze się umocnił. Tak więc wspaniałe i do dziś nie przez wszystkich językoznawców zrozumiane odkrycie Baudouina — sprowadzenie rosyjskich, a także polskich wariantów kombinatoryjnych *y* i *i* do jednego fonemu, nazwanego *i mutabile*<sup>10</sup> — zostało dokonane, jak widzieliśmy, dzięki porównaniu dwóch postaci jednego i tego samego morfemu, na przykład końcówki imiennej liczby mnogiej po twardości i po miękkości końcowej spółgłoski tematu.<sup>11</sup> Wydzielenie,

---

<sup>9</sup> Kruszewski, 1880; tak samo Baudouin: „Wielką zasługę de Saussure'a stanowi podkreślenie przezeń tak silne, jak nigdy przedtem, związku stosunków fonetycznych z budową morfologiczną wyrazów” (1909: 220).

<sup>10</sup> Zob. Baudouin, 1912: 51 i n.; 1915: 171: „Musimy te dwie rzekome fonemy [i, y] utożsamić w jednej, którą można by symbolizować za pomocą *im* (tj. *i mutabile*)”. Trzeba przyznać, że w swojej analizie *i mutabile* Baudouin maksymalnie się zbliżył do tego zadania, ustaliwszy, że „warunkującymi są tu wyobrażenia spółgłosek, do zera włącznie, natomiast zawarunkowanymi są wyobrażenia samogłosek”, podczas gdy „od strony pisma mamy stosunek odwrotny”. Ponadto starał się on ustalić wspólny mianownik dla obu wariantów tego fonemu: „wyobrażenie [niezaokrąglonych] samogłosek z maksymalnym zniżeniem językowo-podniebieniowym” (Baudouin, 1912: 51, 126). Do zagadnienia, „jakie własności antropofoniczne samogłoski rosyjskiej [...] są funkcją spółgłosek i w ogóle jej położenie w słowie”, Baudouin przystąpił w swych wykładach z 1880—1881 r., uprzedzając, że bierze on „słowo funkcja w znaczeniu matematycznym”: *funkcja* — *obustowliwajemoje* (1882: 83, 85). Zasada wariantów kombinatoryjnych w rozmaitych płaszczyznach językowych została wyraźnie sformułowana w jedynym polskim artykule Kruszewskiego: „Każda jednostka językowa [...] pojawia się w mowie w rozmaitym otoczeniu [...]. Każda taka jednostka zmienia swą formę stosownie do otoczenia” (Kruszewski, 1885: 91).

<sup>11</sup> Impuls do takiego odkrycia najprawdopodobniej dały Baudouinowi rozważania J. Mrozińskiego, zawarte w jego *Odpowiedzi na umieszczoną w «Gazecie Literackiej» recenzję dzieła pt. «Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego»* (Warszawa 1824), jedynej chyba ze starszych prac polskich, na którą powołuje się Baudouin.

jak się wyrażał Baudouin, „sumy uogólnionych właściwości antropofonicznych”, znalezienie immutabiliów w *i mutabile* i w fonemach w ogóle, słowem, uniezależnienie analizy fonematycznej od komendy morfologicznej stało się możliwe dopiero dziś, wraz z udoskonaleniem metod analizy dystrybutywnej i wraz z rozłożeniem fonemów na komponenty dyferencjalne.

Kwestię wydzielenia fonemu z różnorodności wariantów kombinatoryjnych, czyli kontekstualnych, postawił głównie Baudouin, a zasadniczo „fakty rzędu następstwa” wewnątrz szeregu i „fakty rzędu współistnienia” wewnątrz systemu zostały uświadomione i przeciwstawione sobie w *Zarysie* i innych pracach Kruszewskiego, jako żywotne problemy badań lingwistycznych.<sup>12</sup> Urzeczywistnienie tego programu było jednak sprawą przyszłości.

Odkrycie nowych perspektyw zawdzięcza dwugłowej szkole kazańskiej, a szczególnie Kruszewskiemu, również lingwistyka historyczna. Baudouin z całą przenikliwością dostrzegł daleko idące znaczenie zagadnienia oboczności synchronicznych, które podniósł Kruszewski wprowadzając „zamiast przejść albo zmian jednych dźwięków na inne — koegzystencję homogenów”.<sup>13</sup> Dopiero bez mała wiek później przed fonologią historyczną stałe zadanie traktowania przejść dźwiękowych właśnie w terminach współistnienia oboczności wolnych, fakultatywnych, stylistycznych wariantów w zakresie całokształtu językowego.<sup>14</sup>

Próbując określić fonemy jako abstrakcje, „wyniki uogólnienia, odłączone od pozytywnie danych własności faktycznej postaci lub realizacji”, Baudouin (1881<sup>a</sup>) nalegał na prawowitość takiego abstrakcyjnego uogólnie-

---

<sup>12</sup> Podczas gdy Kruszewski budował swoją zasadę dwu osi stosownie do jednostek gramatycznych, Baudouin słusznie wskazał, że takie samo rozróżnienie stosuje się do fonemów i ich połączeń: „W każdej z tych dziedzin znajdujemy tak systemy, czyli gniazda, dzięki asocjacji przez podobieństwo, jako też szeregi dzięki asocjacji przez styczność” („Prace Filologiczne”, III, s. 153).

<sup>13</sup> Baudouin, 1881<sup>c</sup>: 19. „Jedno istnieje obok drugiego” (Baudouin, 1915: 187).

<sup>14</sup> Sugestywne aluzje do tego problemu znajdują się w jednym z ostatnich artykułów Baudouina (1929).

nia, na przekór licznym zarzutom stawianym z różnych stron i wtenczas, i potem.

Ta postawa staje się zrozumiała, jeżeli zdać sobie sprawę, że Baudouin już w inauguracyjnym wystąpieniu w 1870 roku zwracał szczególną uwagę na doniosłość rozróżnienia obu aspektów językowych, zespolonych i wzajemnie się implikujących. Pierwszy z nich, czyli język jako określony kompleks pewnych składników, istniejący tylko *in potentia*, nazwał po prostu *językiem* (*język*). Drugi aspekt, „język jako nieprzerwanie odnawiający się proces”, otrzymał miano *mowy* ( *rzecz*). (Baudouin, 1871 : 314 i n.) Para ta pojawiła się na nowo w pracach lingwistycznych naszego wieku, specjalnie u F. de Saussure'a, który dopiero w latach wykładów z językoznawstwa ogólnego (1906—1911) przyswoił rozróżnienie pomiędzy *langue*, „potencjalnie istniejącym u każdego”, a *parole*, konkretnym użytkowaniem tego układu przez danego osobnika. Na koniec dokładne sformułowanie tego problemu poddały korelatywne pojęcia teorii komunikacji — *code* i *message*.

W pojęciu młodocianego Baudouina fonem, jak i każda inna kategoria lingwistyczna, należy do *języka*. Kod ten nie jest bynajmniej tylko wynalazkiem uczonych, lecz tworzy on zasadniczą podstawę każdej komunikacji mownej. Postawa każdego osobnika wobec jego języka ojczystego, a w szczególności jego poczucie „własnego systemu kategorii danego języka”, czyli to wszystko, co byśmy dziś nazwali metajęzykowymi operacjami społeczności językowej — nie jest wcale „fikcją lub złudzeniem subiektywnym, lecz — jak to Baudouin zauważył w roku 1870 — rzeczywistą kategorią, pozytywną funkcją, którą można określić na podstawie jej właściwości i przejawów, potwierdzić obiektywnie, udowodnić za pomocą faktów” (1871 : 295), jako że w ogóle dla realisty — Baudouina wszystkie nauki łączą się „w jedną naukę, której przedmiotem jest rzeczywistość” (1871 : 296).

Jednym z typowych dowodów uznania jedności fonemu przez społeczność językową, przytoczonych w pracach Baudouina, była rosyjska i polska zasada rymowania: przy całym wyrafinowaniu technicznym obu

tradycji wierszowych, nie zdarzył się tu nigdy poeta lub krytyk, który by odrzucił lub zganił rymowanie *y* z *i*, aczkolwiek obie te samogłoski i w rosyjskiej, i w polskiej pisowni oddaje się przez różne litery. Rymy takie, jak *pył — ił*, *pokryt' — lubit'*, *koryto — razbito* albo „*zmije — tyje*”, „*pychy — cichy*”, „*ty — śni*”, „*były — miły*”, zawsze uważano za nienaganne (Baudouin, 1912 : 127; 1915 : 171). Problem realności fonemów i ich komponentów miał zająć poważne miejsce w dyskusjach lingwistycznych poczynając od lat trzydziestych naszego wieku (por. Sapir, 1933 : 247—265; Twaddell, 1935; Jakobson, Halle, 1956).

Według S. S. Stevensa (1951 : 19—21), który przekonująco oświetlił inwariantność jako narzędzie myślenia współczesnej, ważność tej kategorii okazała się w algebrze, geometrii, fizyce teoretycznej, a wreszcie w niektórych nowych kierunkach psychologii. Ale najbardziej chyba uderzający odpowiednik tego pojęcia i jego rozwoju w naukach ścisłych można znaleźć w lingwistyce. W siódmym i ósmym dziesiątku lat wieku XIX pojęcie niezmienności, czyli inwariantności, stało się dominującą zasadą matematyki; w tym samym czasie pojawiły się również pierwsze przebliski teorii inwariantów lingwistycznych. W tych samych „Biuletynach Uniwersytetu Kazańskiego”, w których przed prawie pół wiekiem Łobaczewski opublikował swój zarys nieeuklidesowej albo, jak sam ją nazywał, „urojonej geometrii”, ukazały się teraz szkice Baudouina de Courtenay, może najśmielsze, jakie kiedykolwiek wyszły spod jego pióra: omawiał tu swe pierwsze usiłowania, zmierzające do ujawnienia fonematycznych inwariantów pod chwiejną, pełną niezliczonych kombinatoryjnych i fakultatywnych wariacji dźwiękowych powierzchnią mowy. W tym prowincjonalnym mieście starej Rosji, przy świetle staroświeckiej lampy naftowej, a może nawet świecy, młody językoznawca pisał swoje śmiałe przepowiednie, że ścisły opis fizykalnych ekwiwalentów owych inwariantów lingwistycznych będzie możliwy dopiero wtedy, kiedy analiza mowy przejdzie od „topornych, makroskopijnych obserwacji i introspekcji” do precyzyjniejszych, eksperymentalnych mikroskopijnych metod. „Niewątpliwie, niezwykle ważną

usługę mogą oddać antropofonice narzędzia fizyczne, wynalezione w ostatnich czasach: telefon, mikrofon, fonograf". Aby poznać „najmniej zbadaną, akustyczną stronę dźwięków mowy” i „stosunek między działaniem fizjologicznym, czyli sposobem artykulacji, a rezultatem akustycznym jako funkcją owego działania”, Baudouinowi wydaje się już w roku 1882 „ze wszech miar pożądane wynalezienie narzędzi pozwalających sprawdzić subiektywne obserwacje nieuzbrojonym uchem. Przy takich narzędziach słuchowe (akustyczne) wrażenia powinny zostać przeniesione na bardziej obiektywny grunt optyczny [...]” — fale akustyczne zostaną wyrażone w formach wizualnych.<sup>15</sup> Przepowiednię, że „można oczekiwać w ciągu następnych kilku dziesięcioleci wypracowania na drodze laboratoryjnej fizycznej (akustycznej) definicji każdego fonemu jakiegokolwiek dialektu”, wygłosił w roku 1934 L. Bloomfield — i spotkał się ze sceptyczną reakcją młodszych lingwistów i fonetyków, na krótko przed jej urzeczywistnieniem laboratoryjnym.<sup>16</sup>

Cenzura krytyków osądzała i Łobaczewskiego, i Baudouina de Courtenay za ich „absurdalne, niegodne uwagi fantazje”. Równocześnie z Łobaczewskim do podobnych wniosków doszedł matematyk niemiecki K. F. Gauss, ale obawa „furii beockiej” powstrzymywała go — jak sam to wyznał — przed ich opublikowaniem. Podobnie niektóre pomysły Baudouina unosiły się w

---

<sup>15</sup> Baudouin, 1882: 4 i n., 61 i n. Baudouin utyskuje, że fizycy jeszcze „zupełnie nie interesują się niezbędnymi zagadnieniami, a lingwiści znów częściowo nie są przygotowani, częściowo nie mają czasu ani możliwości, częściowo wreszcie nie rozumieją ważności eksperymentów” w tej części ich nauki (s. 65).

<sup>16</sup> Zob. W. F. Twaddell, 1953: 23. Można w ogóle znaleźć u Baudouina niemało proroczych zadatków współczesnej analizy mowy. Zagadnienie fonemu jako „uogólnienia własności antropofonicznych”, poruszone w wykładach kazańskich (1881<sup>a</sup>: 70), naprowadziło później Baudouina na myśl, której zresztą nie rozwinął do końca, o rozkładalności fonemu „na kilka dalej już nierozkładalnych elementów”. Te ostateczne, najprostsze elementy proponował on nazywać „kinakemami” (1915: 164 i n.). Problem rozłożenia fonemu na ostateczne komponenty dyskretnie został konkretnie postawiony w dzisiejszych badaniach o cechach dyferencjalnych (*distinctive features*).

powietrzu, ale ich nowatorski radykalizm, ostrość heretyckiego odchylenia od panującego dogmatu lingwistycznego przerażały uczonych, borykających się z tymi samymi zawikłanymi problemami. W istocie, nie jest rzeczą przypadku, że odległy, według wyrażenia najstarszego z uczniów Baudouina, „zagubiony gdzieś daleko na Wschodzie Kazań” (Kukuranow, 1919) stał się kolebką obu tych śmiałych i rewolucyjnych doktryn. Zaścianki bywają niekiedy świetnym terenem dla nowatorstwa. Jeżeli te idee zostały po raz pierwszy ogłoszone, według słów Kruszewskiego (1883 : 8), „z dała od zachodnioeuropejskich centrów naukowych, w najbardziej wschodnim spośród rosyjskich uniwersytetów”, to niebłahą rolę odegrała tu okoliczność, że akademickie trybunały były daleko, obawa przed krytyką słabsza, otwierały się więc szanse dla pionierskiego zuchwalstwa.

Przysłowie mówi, że niedobrze jest odkrywać Amerykę zbyt późno, po Kolumbie, jednakże nie mniej bolesne może się okazać przedwczesne odkrycie Ameryki, kiedy nie ma jeszcze środków do przyswojenia sobie i wykorzystania nowych obszarów. Podobny los stał się udziałem wikingów, którzy rzekomo zaginęli w takiej śmiałej, lecz przedwczesnej ekspedycji. Aczkolwiek dziewiętnastowiecznych prekursorów nowoczesnej lingwistyki nie pochłonęły fale północnego Atlantyku, dzieła ich życia noszą jednak piętno tragedii.

Jedynym zachodnim językoznawcą, który przystąpił do badań nad problemami fonologicznymi jednocześnie z pierwszymi próbami ośrodka kazańskiego, był Jost Winteler (1846—1929), uczoney szwajcarski tego samego pokolenia, co obaj Polacy, który w roku 1876 wydał w Lipsku monografię o swym rodzinnym dialekcie pt. *Die Kerenzer Mundart des Kantons Glarus in ihren Grundzügen dargelegt*. Książka ta, później na długo zapomniana, otworzyła nowe horyzonty dla dialektologicznych prac terenowych i dla fonetycznej analizy i klasyfikacji dźwięków mowy; ponadto dała ona pierwszy w językoznawstwie światowym konkretny opis fonologiczny. Autor ściśle i konsekwentnie rozróżniał „momenty akcydentalne” (wariacje) od „własności istotnych” (inwariantów) w dźwiękowej płaszczyźnie ję-

zyka. Aby odkryć i zidentyfikować te inwarianty, zastosował on test, później nazwany kommutacyjnym, obserwując, czy dwa dźwięki mogą „w jednakowych warunkach” (*unter denselben Bedingungen*) różnicować znaczenie wyrazowe, na przykład wskazał fonematyczny charakter dwu samogłosek zaokrąglonych w kontrastującej parze /ʃtud/ „gałązka” — /ʃtvd/ „filar”. Wkrótce po jej ukazaniu się książkę młodego szwajcarskiego uczonego bojowy fonetyk Sweet, jako prezes londyńskiej Philological Society, nazwał bezkompromisowym wyzwaniem rzuconym starej germańskiej szkole filologicznej. W tym samym czasie Baudouin de Courtenay umieścił ją na liście lektury dla studentów. Przyniosła ona nową podnieętą jego własnym poszukiwaniom ściśle lingwistycznej interpretacji dźwięków mowy. Ta wczesna i niezmiernie obiecująca praca Wintelera (1917: 525—547, 617—647) okazała się jednak jedynym jego osiągnięciem, i w swych niewesołych wspomnieniach, napisanych w roku 1917 na swe siedemdziesięciolecie do szwajcarskiego czasopisma, mówi on o tym, jak całe życie czuł się prześladowany przez okrutny los: „Aczkolwiek całe lata uporczywie tkwiłem nad moimi szkicami, stale coś mi przeszkadzało w ich zakończeniu. Przyszłe pokolenia będą więc miały co robić.” Był on przekonany, że gdyby zaczął bez zbytnich nowatorskich ambicji badawczych, zakończyłby swą karierę jako profesor uniwersytetu, a nie skromny nauczyciel prowincjonalny.

Baudouin de Courtenay nie mógł, co prawda, narzekać na niepowodzenia w karierze akademickiej: wykładał kolejno na Uniwersytecie Kazańskim, Dorpackim, Krakowskim, Petersburskim, Warszawskim i Praskim oraz zjednał sobie szacunek i podziw całego świata naukowego. Nigdy mu się jednak nie udało urzeczywistnić swych systematycznych studiów strukturalnych nad poszczególnymi językami i językiem w ogóle, które z taką pasją planował w młodości, jak o tym z żalem i goryczą wspomina u schyłku życia. „Cały szereg niepowodzeń, które mię spotykają od tylu lat, nastraja mię pesymistycznie i odbiera chęć do życia” — pisał Baudouin w roku 1927 do czeskiego sławisty A. Czerneho. — „Uważam siebie za człowieka zbytecznego

i niepotrzebnego.”<sup>17</sup> Poczucie nieustannych zawodów prześladowające tych wielkich pionierów było nie tyle wynikiem zewnętrznych przeszkód i braku zrozumienia dla ich odkryć w oczach współczesnych, ile raczej fatalną niemożliwością ich zastosowania i rozwinięcia oraz brakiem adekwatnej podstawy teoretycznej dla tych wynalazków wśród ogólnych dogmatów naukowych tamtych czasów.

Dopóki podejście genetyczne było jedyną zasadą uznaną przez świat naukowy, dopóty taka celowościowa struktura jak język musiała urągać próbom opisu. Jak o tym zaświadczył czołowy myśliciel czeski, T. G. Masaryk (1927? : 823 i n.; por. Jakobson, 1931 : 104), cenzura filozoficzna tamtej epoki „zabraniała jakichkolwiek dyskusji i pytań o cel”, aczkolwiek „częste nadużycia teleologii, zwłaszcza przez teologów, są argumentem przeciwko nadużyciom, a nie przeciwko teleologii”. W istocie mylenie teleologii i teologii było jednym z typowych błędów drukarskich tego okresu. W tym samym wykładzie z roku 1870, gdzie po raz pierwszy w nowoczesnej lingwistyce przedstawił Baudouin (1871 : 279, 294) zasadniczą problematykę fonologii, czuł się on w obowiązku postawić znak równości między „prawdziwie naukowym i historycznym, genetycznym kierunkiem” w językoznawstwie oraz wyprzec się zainteresowania celowością: „Rozwój nauki zależy od pytań: «z jakiej przyczyny?», a nie «w jakim celu»? i z odpowiedzi: «dlatego, że», a nie: «po to, żeby»”. Fonem i inne kategorie lingwistyczne, wysunięte przez Baudouina i Kruszewskiego, były pojęciami jawnie funkcjonalnymi, i nie było łatwym zadaniem nagiąć je do schematu genetycznego. Kruszewski (1881<sup>a</sup> : 3) szczególnie ostro wyczuwał, że ostateczny cel języ-

---

<sup>17</sup> Zob. Baudouin, 1958 : 121. Już ćwierć wieku przedtem Baudouin, zdecydowawszy się na opublikowanie w księdze ku czci Fortunatowa swego młodzieńczego szkicu z 1870 r., pisał w przedmowie: „Byliśmy wtedy młodzi i oczekiwaliśmy przyszłości; a teraz oglądamy się w przeszłość. We mnie ten rzut w przeszłość budzi gorzkie uczucia. Nie umiając pracować i skupiać się, a także ze względu na warunki życiowe — rozmieniałem się na drobne, i zamiast czegoś jednolitego, wartościowego, pisałem jakieś odpryski i ułamki. Jeden z takich ułamków przedstawiam teraz uwadze pobłażliwych.”



koznawstwa musi polegać na odkryciu praw rządzących zjawiskami językowymi i że prace językoznawców od Boppa do czasów najnowszych dają zbyt słabe podstawy dla takiej definicji, ponieważ „kierunek archeologiczny w lingwistyce” nie może zastąpić badań ogólnojęzykoznawczych, lecz w najlepszym wypadku może być tylko nadbudową nad tą, jeszcze nie istniejącą, nauką o języku. Kruszewski wytrwale szukał rozwiązania, ale krótki i tak owocny okres współpracy obu lingwistów zbliżał się do końca. Podróż Baudouina za granicę w ciągu roku akademickiego 1881/1882 i jego definitywne odejście z Kazania w roku 1883, a od roku następnego trwała i nieuleczalna choroba oraz przedwczesna śmierć Kruszewskiego w roku 1887 — wszystko to pozbawiło Baudouina niezwyklego i niezastąpionego współpracownika. Nuta głębokiej tragedii człowieka i uczonego zabrzmiała w słowach Kruszewskiego po pierwszym paroksyzmie ostatecznej choroby: „Ach, jak ja szybko przeszedłem przez scenę” (Baudouin, 1888 : II, 847). Lęk spowodowany zgonem wiernego współbojownika sprawił, że Baudouin (1888; 1891) we wspomnieniu o Kruszewskim pomniejszył wobec świata naukowego i wobec samego siebie znaczenie utraty i utraconego i odstąpił w znużeniu od przeszłych wspólnych osiągnięć. Ten obszerny nekrolog naukowy, ze swą ostrą krytyką zmarłego, jest przykrym dokumentem ludzkim, dziwnie przypominającym coś z oskarżycielskiej literatury rosyjskich „nihilistów” lat sześćdziesiątych i coś z rozpaczliwych zamawiań. W latach późniejszych Baudouin starał się przytłumić tę namiętną pewność, która przepaja wczesne wystąpienia jego i Kruszewskiego: jak gdyby onieśmielił go ogrom postępów, jakie obaj byli zrobili, jak gdyby grzebał razem z Kruszewskim cały kazański okres twórczości. Charakterystyczne, że w tomie swych dawnych prac, ogłoszonych pt. *Szkice językoznawcze* w roku 1904, umieścił on na jednym z pierwszych miejsc swój długi nekrolog o Kruszewskim, a także włączył uczniowskie artykuły i drobiazgi berlińskie oraz rozprawy z późnych lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, opuścił jednak programowy wykład z roku 1870 i wszystkie

kazańskie prace lingwistyczne, prócz paru slawistycznych recenzji. Cały okres naukowej działalności Baudouina, który nastąpił po latach kazańskich, jaskrawo się od nich różni. Baudouin przestaje drukować programy i wyciągi ze swych wykładów, jak to regularnie czynił w Kazaniu, a dla wyrównania powstałej w ten sposób luki kazańskiemu kółku (*lingwisticzeskij krużok*, jak je nazywali uczniowie Baudouina — zob. Bogorodickij, 1930—1931 : 466), zapełniającemu ówczesne czasopisma swymi deklaratywnymi artykułami o ogólnych zagadnieniach języka, nie przyszły już w końcu wieku w sukurs nowe szeregi zwolenników Baudouina.

„Językoznawstwo należy uznać za niezależną naukę, nie mieszając go ani z fizjologią, ani z psychologią” — taka była początkowa i całkowicie uzasadniona potrzebami nauki Baudouinowska deklaracja niezależności; później jednak poddał się on duchowi czasu i nie poszedł za własnym bojowym hasłem. Miejsce badań funkcjonalnych nad dźwiękami mowy, badań, które młody Baudouin tak akcentował, zostało w jego późniejszych wykładach wypełnione przez coś, co sam nazywał „psychofonetyką”. Tutaj głównym przedmiotem jego zainteresowań nie były już stosunki pomiędzy dźwiękiem a znaczeniem, lecz tylko mentalny aspekt dźwięków mowy. Tam, gdzie tak zwana „fonetyka właściwa” była we wczesnych pracach Baudouina pojmowana jako most między studium dźwięków a gramatyką, teraz „psychofonetyka” (jeżeli przyjąć dosłownie jej program) była pomyślana jako most między fonetyką i psychologią. Kiedy jeszcze w roku 1873 proponował on, by podzielić fonetykę na dział „fizjologiczny” i „morfologiczny” (albo gramatyczny), już wtedy był skłonny utożsamić strefę morfologiczną z psychologią (Baudouin, 1876, 1877 : 129). Nieprzypadkowo owa identyfikacja pojawia się po raz pierwszy w programie, który młody uczony naszkicował w Lipsku, w czasie gdy właśnie wyrastała tam szkoła młodogramatyków, którzy opisywali zjawiska analogii jako „psychologiczne” w przeciwstawieniu do rzekomo „fizycznej” istoty zmian czysto głosowych. Baudouina zaprzątały wykłady i rozmowy z Augustem Leskienem, który był

wybitnym współtwórcą doktryny lipskiej, i jemu to zawdzięczał swoją dychotomię psychofizyczną.<sup>18</sup>

To, co było u młodego Baudouina jedynie niejasnością terminologiczną, stworzyło w latach późniejszych niebezpieczne pomieszanie pojęć i metod. Mimo całą śmiałość i oryginalność Baudouina w operowaniu danymi lingwistycznymi, jego poglądy filozoficzne i psychologiczne nie wychodziły poza wyuczone w szkole kanony i panujące idee epoki. Ponieważ próby zdefiniowania jednostek lingwistycznych z punktu widzenia ich funkcji, charakteru i ilości informacji, której są nosicielami, były uważane na schyłku wieku XIX za herezję, Baudouin pokusił się o genetyczną definicję fonemu. Usiłując uprawomocnić to w samej istocie funkcjonalne pojęcie, stanął przed kłopotliwym zagadnieniem epistemologicznego stanu fonemu: czym jest *modus vivendi* fonemu i do jakiej dziedziny rzeczywistości należy go odnieść?

W latach późniejszych Baudouin był pewien, że znalazł klucz do rozwiązania tej zagadki, przenosząc pojęcie fonemu w dziedzinę wyobraźniową świadomości językowej indywiduów. W ten sposób fonem, jednostka nieodłącznie językowa, podstawowy składnik językowej komunikacji społecznej, został zepchnięty do dżungli indywidualnej introspekcji. Co więcej, w dalszym rozwoju doktryny Baudouina podobny los przypadł i samemu językowi: język, najważniejsze narzędzie komunikacji społecznej (albo, zgodnie z definicją Sapira, „największy chyba czynnik socjalizacji”), został relegowany do dziedziny indywidualnej psychologii. U późnego Baudouina „indywidualne procesy psychiczne” są rozpatrywane jako jedyna realność w języku, podczas gdy jego socjalny aspekt został napiętnowany jako czysta fikcja, pozbawiona istnienia obiektywnego, czyli sztuczna konstrukcja.

Oto jeden z licznych i uderzających paradoksów *fin*

---

<sup>18</sup> Por. Baudouin, 1876, 1877 : 124. „Istotny wpływ” wykładów Leskiena na rozwój kierunku psychologicznego w lingwistyce, a ponadto ostre rozgraniczenie przez szkołę lipską momentu psychologicznego i fizjologicznego w języku zauważył Karol Appel, drugi obok Kruszewskiego polski współpracownik Baudouina (Appel, 1881 : 100, 102).

*de siècle*'u: Baudouin de Courtenay, odkrywca jednego z centralnych pojęć nowoczesnej lingwistyki, był przekonany, że dostarczył zadowalającej teoretycznej definicji fonemu charakteryzując go jako „ekwiwalent, czyli równoważnik psychiczny głoski” (1894 : 234), albo bardziej szczegółowo — jako „połączenie w jednolitą grupę wyobraźniową wyobrażeń związanych z tymi pracami odcieni akustycznych, wyobrażeń złączonych w jedną całość wyobrażeniem jednoczesności wykonywania owych prac i otrzymywania (percepcji) wrażeń od owych odcieni akustycznych” (1915 : 163). W ten sposób *quasi*-genetyczną koncepcję fonemu zbudowano przez przeciwstawienie go, jako psychicznego wyobrażenia (lub intencji) — głosce, jako jego fizycznej realizacji.

Nie mówiąc już o niekorzystnym przeniesieniu problemów fonologii z pewnego gruntu lingwistycznej analizy w mglistą dziedzinę introspekcji oraz o uzależnieniu ich od takich niewiadomych, jak psychiczne impulsy mówiącego, znalazły się tu dwie nieuzasadnione przesłanki. Po pierwsze, nie zostało wyjaśnione, dlaczego wymawianiowo-słuchowe wyobrażenia mają się odnosić tylko do fonemów, podczas gdy w istocie mowa wewnętrzna operuje nie tylko inwariantami, lecz i wariacjami, i na przykład w introspekcji różnica pomiędzy [y] a [i] w polskich lub rosyjskich wyrazach *był* i *bił* może istnieć wbrew temu, że nie są to fonemy, ale warianty kombinatoryjne. Antycypacja wyboru między wariantem tylnym a przednim poprzedza faktyczną fonację. Z drugiej strony inwarianty fonematyczne występują w mowie zewnętrznej, na przykład wąski, niezaokrąglony fonem samogłoskowy w obu cytowanych słowach języka polskiego lub rosyjskiego. Tak więc nie ma podstawy do przeciwstawiania psychicznego fonemu fizycznej głosce.

Co prawda, przestarzały psychologizm Baudouina był w gruncie rzeczy tylko kamuflażem dla uzasadnienia jego odkryć w oczach współczesności — i jego własnych, bo i on był dzieckiem swego wieku. Kamuflaż ten jednak w konsekwencji przeszkodził samemu autorowi odnaleźć się we własnych odkryciach i wyciągnąć konieczne wnioski. Pojęcie fonemu w jego nowej

definicji straciło wiele ze swej operatywnej wartości i tak samo, jak jego próba przetłumaczenia morfemu jako „części wyrazu obdarzonej samodzielnym życiem psychicznym” (Baudouin, 1894 : 234), nie mogło znaleźć konkretnego zastosowania w badaniach lingwistycznych tamtych czasów. W późniejszych pracach lingwistycznych samego Baudouina pojęcie fonemu traci swą pierwotną, podstawową wagę, i gdzieś tam można u niego wykryć zawracające nas do czasów Dufriche-Desgenettesa utożsamienie „fonemy, czyli głoski”.<sup>19</sup>

Jednakże oddzielne zdumiewające przeblęski rozsiane były i w jego pismach późniejszych, a żywotne jądro jego zdobyczy lingwistycznych nadal kryło się w dziełach i wykładach, jego zaś najlepsi uczniowie petersburskiego okresu, jak L. Szczerba i E. Poliwanow, natchnieni świeżymi prądami kulturalnymi nowego wieku, potrafili wyłuskać to jądro spod zbyt ciężkiej, zaśmiecającej plewy i znaleźć empiryczne zastosowanie dla zarysów fonologicznych swego nauczyciela.<sup>20</sup>

Z drugiej strony zasadniczą treść teorii młodego Baudouina i Kruszewskiego zasymilował Ferdynand de Saussure, który w ostatnim dziesiętku XIX, a szczególnie na początku XX wieku zbliżył się bezpośrednio do podstawowych zagadnień językoznawstwa ogólnego. Już w swoich pierwszych notatkach na te tematy wymienił on obu polskich uczonych w liczbie tych niewielu nazwisk, „które należałoby cytować”, omawiając istotny wkład do teorii języka (de Saussure, 1954 : 66). W 1908 roku, w okresie pracy nad swoim kursem ję-

---

<sup>19</sup> Baudouin, 1894 : 238. Charakterystyczne, że w 22 „ogólnojęzykoznawczych tezach”, którymi Baudouin podsumował swoją autobiografię naukową do *Słownika Wengierowa*, nie znalazło się miejsce dla jego poszukiwań fonologicznych, podobnie jak te problemy pozostały w cieniu w jego *Zarysie historii językoznawstwa* z r. 1909.

<sup>20</sup> L. Szczerba oświadcza: „Sam Baudouin zwracał uwagę, że ucieka się on do terminologii psychologicznej ze względu na niemożliwość zastosowania innej przy obecnym stanie wiedzy [...]. Wydaje mi się, że psychologizm Baudouina można łatwo wyjąć z jego teorii lingwistycznych i wszystko w nich zostanie na swoim miejscu. Zasługi Baudouina polegają nie na psychologizmie, lecz na genialnej analizie zjawisk językowych i nie mniej genialnej przenikliwości, z jaką upatrywał on przyczyny ich przemian” (Szczerba, 1930 : 315).

zykoznawstwa ogólnego, szkic recenzji o pierwszym systematycznym streszczeniu genewskiej doktryny lingwistycznej, które właśnie wyszło spod pióra jego ucznia A. Sechehaye (1908), de Saussure zaczął od uwagi, że minione próby w dziedzinie językoznawstwa teoretycznego — od Humboldta do H. Paula i Wundta — nie wniosły nic prócz surowego materiału, podczas gdy „Baudouin de Courtenay i Kruszewski byli bliżsi niż ktokolwiek inny teoretycznego widzenia języka, nie wychodząc przy tym poza czysto lingwistyczne rozważania; tymczasem są oni ignorowani przez ogół zachodnich uczonych” (zob. Godel, 1957 : 51). Istotnie, w czasie gdy genewski językoznawca przyznawał światowe znaczenie Kruszewskiemu, imię zmarłego od 20 lat badacza było głęboko zapomniane, i to nie tylko przez zachodni, ale i przez słowiański świat naukowy. De Saussure uważnie przestudiował teorię języka obu lingwistów, na zawsze związanych przez historię, i w swych wykładach, przekształconych przez Bally'ego i Sechehaye'a w jego pośmiertne dzieło (1916), przejął z nauki obu Polaków i wspaniale rozwinął takie kardynalne podwójne przeciwstawienia, jak: lingwistyczna statyka i dynamika; trwałość i zmienność (*immutabilité* — *mutabilité*), i odpowiednio do tego „wieczny antagonizm między siłą konserwatywną, czyli zachowawczą, a siłą progresywną, czyli postępową” (*solidarité avec le passé* — *infidélité au passé*) (Kruszewski, 1883 : 116 i n.); język i mowa (*langue* — *parole*), odśrodkowa i dośrodkowa siła w języku (*force particulatrice* — *force unifiante*); części i spoista całość systemu; asocjacja przez podobieństwo, czyli „związki rodzinne” (*solidarité associative* albo *groupement par familles*) w przeciwstawieniu do styczności, czyli szeregów (*solidarité syntagmatique*); wreszcie „nierozłączna para” oznaczającego i oznaczonego (*signifiant* — *signifié*) (Kruszewski, 1883 : 66 i n.). Uogólniające twierdzenia o skracaniu tematów na korzyść końcówek (czyli „procesie absorpcji morfologicznej”, zgodnie z terminem Kruszewskiego), które powtarzał i rozwijał Baudouin od lat studenckich — weszły w całości do Saussure'owskich wykładów z językoznawstwa ogólnego w la-

tach 1906—1907 (zob. Godel, 1957 : 61; por. Baudouin, 1902 : 234—248; 1891 : III, 121—124).

Niewątpliwie de Saussure zbliża się do kierunku Baudouina i Kruszewskiego także w spojrzeniu na dźwiękową stronę języka. Kiedy w końcu lat dziewięćdziesiątych de Saussure oświadcza, że w formach *sru-tos, sreumen, sreuo* „fonem *u* jawi się nam w dwu postaciach akustycznych” (1954 : 52 i n.), to stara się on „dostrzec jednolitość w wielorakości (*entrevoir l'unité dans la diversité*), podobnie jak Baudouin odkrywający *i mutabile* (Godel, 1957 : 64). Ciekawe, że późniejsze sformułowania Baudouina znajdują sobie bliską analogię w Saussure'owskich kursach językoznawstwa ogólnego, gdzie fonem jest określony jako złożona jednostka psychiczna, spajająca wyobrażenia aktu fonacyjnego i efektu akustycznego (Godel, 1957 : 161, 272). Ale równocześnie de Saussure'a widocznie odstrasza wieloznaczność terminu „fonem”, który u francuskich językoznawców pojawia się w dalszym ciągu w znaczeniu nadanym mu przez jego twórcę Dufriche-Desgenettesa, i w swym trzecim kursie uważa on, że ostrożniej będzie w analizie znaku językowego odsunąć takie terminy, jak „fonem”, „który zawiera ideę działalności głosowej, mówienia” (Godel, 1957 : 162). Jednakże odrzucając sam termin, przejęty niegdyś właśnie od niego i po nowemu wykorzystany przez Kruszewskiego i Baudouina, de Saussure bynajmniej nie grzebie samej idei elementarnych inwariantów językowych, którą początkowo w ów termin wkładał i dla której otwarły się szerokie perspektywy we wspólnych badaniach obu lingwistów. De Saussure podkreślał w swych wykładach, że lingwista jest przede wszystkim obowiązany „ustanowić fonologiczny system tego języka, którym się zajmuje” (Godel, 1957 : 164). Komponenty tego systemu, „nierozkładalne jednostki fonologiczne, czyli foniczne elementy języka”, stanowią w systemie liczbę skończoną.

W swym kursie z lat 1906—1907 lingwista genewski najdobitniej określa strukturę tych komponentów językowych: „Nie można upatrywać w fonicznych elementach języka głosek o wartości absolutnej, albowiem zgodnie z właściwym stanem przysługuje im wartość

czysto opozytywna, relatywna, negatywna.”<sup>21</sup> Kurs z roku 1908—1909 uściśla: „Jednostki fonologiczne [...] są nadzielone wartością [...]. Wartość ta jest wynikiem z jednej strony ich przeciwstawienia (*opposition*) wewnętrznego elementom tego samego rzędu [...] wewnątrz ukształtowanego systemu”, a z drugiej strony „ugrupowania syntagmatycznego”.<sup>22</sup>

Wszystkie szczegóły tej koncepcji, łącznie z terminologią, mają swe źródło w rozprawach kazańskich. Jeżeli zainteresowania de Saussure’a elementami fonologicznymi okazują się w głównej mierze związane z zagadnieniami metody rekonstruktywnej, odpowiada to i roli terminu *phonème* w jego *Mémoire* o indoeuropejskim systemie samogłoskowym, i pierwotnej porównawczo-histerycznej orientacji Baudouina i Kruszewskiego. Jednakże przerzucenie mostu od problematyki diachronicznej do synchronicznej w systemie fonologicznym było dla de Saussure’a nieuniknione, tak samo jak w swoim czasie dla jego polskich poprzedników. W swoich wykładach z 1907—1908 roku czuje się on zmuszony odpowiedzieć pozytywnie na pytanie, czy można przypisać „nierozkładalnym jednostkom” pewną wartość w rzędzie synchronicznym języka, aczkolwiek, według studenckiej notatki, *M. de Saussure ne veut pas trancher la question* (de Saussure, 1957 : 58). „Kazańskiej tradycji” odpowiada w pełni także główne nastawienie de Saussure’a na sprawy alternacji, wiążących płaszczyznę dźwiękową z płaszczyzną gramatyczną. W poło-

<sup>21</sup> Zob. Godel, 1957: 65, 165, 272. Jak pokazał R. Godel, Saussure unika nazywania owych jednostek fonemami, podczas gdy termin ten jest miejscami, samowolnie i myląc, podstawiany przez redaktorów pośmiertnego wydania jego *Cours de linguistique générale*.

<sup>22</sup> Zob. de Saussure, 1957 : 58 i n., 83. Jest godne uwagi, że Saussure nie poprzestaje tu na rozpatrzeniu samych tylko „nierozkładalnych ogniw” (*chainons irréductibles*) w łańcuchu dźwiękowym (Godel, 1957 : 80, 256), lecz zastanawia się również nad „elementami dyferencjacyjnymi” albo „dyferencjalnymi” (*éléments de différenciations, différentiels*), z których się te ogniwa, czyli „jednostki foniczne”, składają (Godel, 1957 : 54, 163; de Saussure, 1916 : 70), wbrew temu, że ta faza analizy fonologicznej właściwie koliduje z jego „zasadą linearności” (por. Godel, 1957 : 203 i n.). Ta aluzja de Saussure’a, podobnie jak i rozważania Baudouina nad kinakemami, jest przedwstępem do „analizy komponentnej” w dzisiejszej fonologii.



wie lat dziewięćdziesiątych, wkrótce po wyjściu monografii Baudouina o alternacjach, de Saussure odnotowuje, że „morfologia będzie musiała zająć się dźwiękami, jako że dźwięk jest nosicielem myśli (alternacja) (Godel, 1957 : 41), i zagadnienie różnych stopni znaczeniowości (*significativité*) alternujących jednostek fonologicznych zostaje powtórnie wysunięte w jego kursach językoznawstwa ogólnego (por. Saussure, 1957 : 62—64). A w jego wykładach z grecko-łacińskiej gramatyki porównawczej (1909—1910), zgodnie z pracami Baudouina, jest mowa o „najniższym pięttrze morfologii” — mianowicie o fonicznej płaszczyźnie języka w jej stosunku do płaszczyzny gramatycznej, a w szczególności do struktury słowa (Godel, 1957 : 166). Z rozmyślań de Saussure’a o elementarnych jednostkach *contribuant à constituer des unités significatives* (de Saussure, 1957 : 58) rodzi się jedna z centralnych tez jego pośmiertnego tomiku: „Najważniejszą rzeczą w słowie jest nie sam dźwięk, lecz różnice foniczne, które pozwalają rozróżnić dane słowo od wszystkich innych, albowiem właśnie one są nosicielami znaczenia.”<sup>23</sup>

Impuls do tego stanowczego twierdzenia pochodzi od dwu wybitnych, bliskich sobie współpracowników w dziedzinie fonetyki stosowanej, Anglika Henry Sweeta (1845—1912) i Francuza Paula Passy’ego (1859—1939). W ciągu lat siedemdziesiątych Sweet wypracował dwa systemy zapisu fonetycznego: tak zwany *Broad Romic*, przekazujący tylko *the broader distinctions sounds* (to jest różnice znaczeniowoczące w danym języku) i *Narrow Romic*, zdolny do przekazywania wszelkich różnic „z drobiazgową dokładnością”.<sup>24</sup> W swym pomysłe po-

<sup>23</sup> De Saussure, 1916 : 169. Nic dziwnego, że uczniom Baudouina wiele rzeczy w *Cours de Saussure’a* wydało się dobrze znanych. Szczerba pisał: „Bardzo wiele z tego, co powiedział de Saussure w swym głęboko przemyślanym i pięknym podaniu, które stało się dobrem ogólnym i wywołało ogólny zachwyt w 1916 r., było nam od dawna znane już z pism Baudouina. Tymczasem niektórzy lingwiści nawet naukę o fonemii, w tej czy innej mierze, gotowi są przypisywać de Saussure’owi” (Szczerba, 1958 : 14). Por. Szczerba, 1957 : 94 i n. Zgodna z tym jest wypowiedź Poliwanowa (1931).

<sup>24</sup> H. Sweet, 1877 : 103 i n. W przedmowie do swej *History of English Sounds* (1888) Sweet charakteryzuje *Broad Romic*

dwójnego systemu transkrypcji Sweet posłużył się doświadczeniem swego poprzednika, fonetyka Aleksandra Johna Ellisa (1814—1890), który również pracował nad dwoma typami alfabetów fonetycznych — *Glossic*, odbijającym tylko różnice istotne dla danego języka, i *Universal Glossic*, dla przekazania wszystkich różnicowań dźwiękowych, bez względu na poszczególne języki. Ciekawe, że Baudouin w swym dążeniu do konsekwentnego rozgraniczenia między dźwiękami a fonemami poddawał w swych kazańskich wykładach myśl, aby wprowadzić dwa różne systemy transkrypcji fonetycznej — jedną dla dźwięków, a drugą dla fonemów bez liczenia się z wariantami. „Byłoby pożądane — pisał (1881<sup>a</sup> : 71) — aby wyraźnie rozróżnić znaki (litery) dla fonemów od znaków dla dźwięków.” Baudouin w okresie kazańskim widocznie nie znał prac Sweeta, ale jedna z prac Ellisa figuruje w jego bibliografii, przeznaczonej dla kazańskich studentów (Baudouin, 1881 : 100; Ellis).

W swych usiłowaniach reformy tradycyjnej pisowni i zbliżenia jej do języka mówionego Sweet i Passy zrozumieli konieczność przekazania na piśmie jedynie „tych elementów mowy, które mają wartość znaczeniową”. W swym przemówieniu do społeczeństwa francuskiego w sprawie reformy ortograficznej, w roku 1887, Passy oświadczył: „Będziemy rozróżniać dwie głoski wtedy, gdy służą one lub będą służyć rozróżnieniu dwu słów, natomiast nie będziemy się liczyć z takimi różnicami, które są zbędne z punktu widzenia znaczenia.” Association Phonétique Internationale, założona w roku 1886 jako Zgromadzenie Nauczycieli Fonetyki i kierowana głównie przez Passy’ego i Sweeta, w roku 1888 przyjęła wiele postanowień co do budowy i stosowania międzynarodowego alfabetu fonetycznego. Według pierwszego z tych prawideł, „każdej dystynktywnej głosce, to jest każdej takiej głosce, która użyta zamiast innej może zmienić znaczenie słowa — musi

---

„jako rodzaj oznaczenia algebraicznego, gdzie litera reprezentuje grupę podobnych dźwięków” (s. X). Upatruje on istotę transkrypcji w użyciu, które może obejmować nieznaczące warianty (s. 68).

odpowiadać odrębna litera".<sup>25</sup> Podobnie w książce pt. *The Practical Study of Language*, wydanej w roku 1900, Sweet oświadczył wyraźnie, że „dla celów praktycznych powinniśmy oddzielać od siebie takie różnice dźwięków, od których zależą różnice znaczeń (*significant sound-distinctions*), oraz takie, które nie mogą różnicować znaczeń”. Ta zwięzła różnicująca definicja, podana przez Sweeta jako zasada zdrowego rozsądku i przeznaczona na potrzeby praktyczne, okazała się później podstawą teoretyczną ściśle lingwistycznego potraktowania dźwięków mowy. W przyszłości stało się to pierwszym bodźcem do fonematycznych zainteresowań L. Bloomfielda, według jego własnego świadectwa.

Do tego anglo-francuskiego praktycystycznego nurtu zbliżył się na początku wieku Baudouin i jego petersburscy zwolennicy. Poczynając od roku 1900, trwała obfita korespondencja między Sweetem i Baudouinem, który w tym czasie był żywo zainteresowany sprawą wzajemnych stosunków między pismem a językiem.<sup>26</sup> W latach 1908—1909 odwiedza Paryż młody Szczerba (1880—1944), wchodzi w bezpośredni kontakt z kierownictwem Międzynarodowego Stowarzyszenia Fonetyków, daje im do zrozumienia, że pojęcie „dyferencjalnego dźwięku” wymaga głębszego uzasadnienia metodologicznego, nakreślonego w Baudouinowskich poszukiwaniach wokół „fonemu”, a następnie, z kolei pod wpływem Passy’ego, którego wykładów słuchał w Sorbonie, zdecydowanie wprowadza jako punkt wyjściowy funkcję dyferencyjną w samą definicję fonemu.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> „The Phonetic Teacher”, August, 1888. Zasadę oznaczania samych tylko dystynktywnych różnic dźwiękowych Passy nazywał „złotym prawidłem fonetyka-praktyka”.

<sup>26</sup> Baudouin, który od swojej pierwszej notatki „o łańciskim sposobie pisania w dziedzinie języków słowiańskich” z 1865 r. stale zajmował się lingwistycznymi zagadnieniami pisma i pisowni, w latach swej petersburskiej profesury pracował nad problemem stosunków między pismem i językiem rosyjskim, czemu poświęcił później książkę.

<sup>27</sup> W swoim *Court exposé de la prononciation russe*, ogłoszonym przez l'Association Phonétique Internationale w r. 1911, Szczerba zastrzega się, że w swojej tabeli dźwięków rosyjskich prezentuje „dźwięki, które mają wartość sygnifikatywną [to znaczy fonemy wg terminologii Baudouina de Courtenay], tłu-

Rozmowy Szczerby z Antoinem Meillem (1866—1936) umocniły w paryskich uczniach de Saussure'a przekonanie o niezbędności fonemu do operacji lingwistycznych,<sup>28</sup> a rosyjskiemu uczniowi Baudouina dały szereg drogowskazów do systematycznej analizy struktury języka, co Szczerba wykorzystał w swych pracach o rosyjskim i łużyckim układzie dźwiękowym.<sup>29</sup> Dla fonetyka londyńskiego Daniela Jonesa (1957: 5 i n.), według jego własnych słów, „olbrzymia waga” Baudouinowskiej teorii fonemu stała się jasna po przeczytaniu broszury Szczerby, opublikowanej w roku 1911 przez Association Phonétique Internationale i w dwa lata po bezpośrednim oświeceniu tej sprawy przez polskiego baudouinowca, Tytusa Benniego. Wreszcie dzięki studiom Poliwanowa z zakresu teorii fonemów w zastosowaniu do języków orientalnych, a szczególnie japońskiego, idee Baudouina wcześniej przeniknęły do języ-

stym drukiem, a niuanse, nie mające wartości sygnifikatywnej — zwykłym drukiem” (s. 2). We wstępie do swojej książki *Russkije glasnyje...*, 1912, Szczerba powołuje się na *Exposé de principes de l'Association Phonétique Internationale* (1908), pióra P. Passy'ego, „jednego z niewielu fonetyków, który w pełni zrozumiał prostą myśl o konieczności odróżnienia *les éléments significatifs d'une langue* od dźwięków, które *n'ont aucune valeur distinctive*”. Cytuje on sąd Passy'ego, że jeśli dwa dźwięki „nie grają roli jednostek znaczeniowych”, to „z lingwistycznego punktu widzenia różnica między nimi nie istnieje” (s. 10). Dalej Szczerba stara się „nadać określeniu fonemu następującą ostateczną postać: fonemem nazywa się najkrótsze ogólne wyobrażenie fonetyczne w danym języku, które może się kojarzyć z wyobrażeniem znaczeniowym i dyferencjować słowa oraz które może być wydzielone w mowie bez skażenia fonetycznej budowy słowa” (s. 14).

<sup>28</sup> W swojej recenzji o książce Szczerby *Russkije glasnyje...*, 1912, Meillet przyklasnął autorowi za to, że ten całkowicie słusznie, w ślad za Passy'm, nastaje na oddzielenie fonetycznych różnic sygnifikatywnych od szerokich wariacji pozabawionych wartości znaczeniowych (Meillet, 1912).

<sup>29</sup> Szczerba w przedmowie do książki *Russkije glasnyje...* przyznał, że rozumienie zjawisk językowych, które sformowało się u niego pod wpływem długotrwałego i bliskiego obcowania z Baudouinem de Courtenay, znacznie się w nim umocniło i rozwinęło dzięki rozmowom i wykładom A. Meilleta, które pokazały mu, „jak dwaj uczeni w różnych punktach kuli ziemskiej, pracujący nad różnymi materiałami, zupełnie niezależnie od siebie doszli do jednakowego w znacznej mierze poglądu na zjawiska językowe” (s. VII).

koznawstwa japońskiego, a stamtąd przez K. Jimbo i jego interpretatora H. E. Palmera — do nauki angielskiej.

Tak na początku wieku świat naukowy zapoznawał się z problematyką Baudouinowską w jej rozmaitych załamaniach. Moment pojawienia się pośmiertnego Saussure'owskiego *Cours* w znacznym stopniu sprzyjał jego ogromnemu wpływowi. W atmosferze fermentu intelektualnego, który opanował świat po pierwszej wojnie, promieniujące z tej książki idee mogły się przyjąć łatwiej niż kiedykolwiek przedtem i nieistotne było, czy wszystkie one są oryginalnymi pomysłami autora, czy też — jak się rzecz miała z wieloma z nich — były już dawniej, aczkolwiek przedwcześnie, sformułowane przez innych poprzedników nowoczesnej lingwistyki. Przy całym swoistym tradycjonalizmie nowatorstwa de Saussure'a i przy całej niepewności jego rozważań o „wartości lingwistycznej, rozpatrywanej w jej aspekcie materialnym” — niepewności zgęszczonej jeszcze przez intensywny retusz redakcyjny studenckich notatek z wykładów mistrza, czytelnik znajdował w jego myślach owo istotne przesunięcie punktu widzenia, niezbędne po to, aby teoria jednostek fonologicznych mogła stać się czynną, operatywną koncepcją i aby lingwistyka mogła przystąpić do konsekwentnej analizy fonematycznej rozmaitych języków. W ubiegłym stuleciu poszukiwania inwariantów językowych zaczęły się równocześnie ze wzrostem zastosowania niezmienności w naukach ścisłych. Historycy matematyki zapewniają, że całą doniosłość pojęcia niezmienności uchwycono dopiero wtedy, gdy zostało ono podtrzymane przez zasadę ogólnej względności. Obserwacja ta jest równie słuszna wobec historii lingwistyki. W rzeczy samej symptomatyczne jest, że w tym samym roku 1916 pojawiły się i *Podstawy ogólnej teorii względności* Einsteina i *Cours de Saussure'a* z jego rewolucyjnym w swej konsekwencji uporem co do czysto względnego charakteru składników języka. Tak samo w dalszym rozwoju lingwistyki i nauk ścisłych pojawiały się nowe przykłady jaskrawej współbieżności.

Kluczowe pojęcie względności cech dźwiękowych, wykorzystywanych przez dany język, ich zależność od

struktury całego fonologicznego systemu języka i pokrewny problem przeciwstawień fonologicznych — wszystkie te idee zostały dostrzeżone i faktycznie oznaczone przez Baudouina de Courtenay w latach młodości, jednakże de Saussure pierwszy zbudował na tych przesłankach samą koncepcję struktury fonologicznej. Dlatego właśnie, wraz z przewidywaniami Baudouina i Kruszewskiego, Saussure'owska wersja owych zamyśłów w sposób istotny pobudziła te dalekosiężne badania nad fonologią ogólną i specjalną, które rozpoczęły się w językoznawstwie światowym lat dwudziestych i dalej szybko się rozwijają. Jest rzeczą pouczającą, że na obecnym etapie tej dyscypliny, na Wschodzie i na Zachodzie, znów wypływają i są dyskutowane — oczywiście na nowej płaszczyźnie — dwa problemy, które najżywiej nurtowały w Kazaniu obu zwiastunów fonologii i które są wzajemnie związane — mianowicie zagadnienie inwariantów w dziedzinie diachronii, a z drugiej strony — w analizie oboczności. Traktowanie problemu niezmienności i wariacji w sferze dźwiękowej pozostaje w dalszym ciągu — podkreślam: *mutatis mutandis* — wzorcem metodologicznym dla wszystkich innych dziedzin analizy lingwistycznej.

Współczesny językoznawca znajduje wciąż nowe podniety w pionierskiej twórczości Baudouina de Courtenay i Kruszewskiego, a ich spuścizna powinna być na nowo wydana i udostępniona dzisiejszemu czytelnikowi.

W przemówieniu wygłoszonym we wrześniu 1941 roku na zgromadzeniu British Association for the Advancement of Sciences, zatytułowanym *Wspólny język nauki*, Einstein przypomniał swoim słuchaczom, że na najwyższym etapie rozwoju język, mimo wszystkich swoich braków, „staje się narzędziem rozumowania we właściwym sensie tego słowa” (1941:109—110). Można dodać, że dla samego Einsteina, zwłaszcza podczas amerykańskiego, najbardziej retrospektywnego okresu jego życia, język od swoich początków aż po różne etapy rozwoju był ulubionym tematem intensywnych metalingwistycznych rozważań. Wzmoczone zainteresowanie uczonego tymi problemami i jego zdumiewający dar, dzięki któremu pozostawił pełne głębokich myśli, wymowne świadectwa dotyczące różnych tematów z tej dziedziny wiedzy, powinny zostać skonfrontowane z informacjami podawanymi przez biografów Einsteina na temat jego dzieciństwa.

I tak na przykład we fragmencie poświęconym „małemu Albertowi” w wyjątkowo pouczającej książce Filipa Franka powiada się, że: „Istotnie, minęło wiele czasu, zanim nauczył się mówić i jego rodzice zaczęli się już obawiać, że jest nienormalny. W końcu dziecko zaczęło mówić, ale zawsze było milczące.” Einsteinowi nawet w ostatniej klasie szkoły podstawowej, gdy miał już 9 lat, „brakowało jeszcze swobody wysłowienia i każdą jego wypowiedź poprzedzało dokładne rozważenie i namysł” (Frank, 1947:8, 10).

Niektórzy biografowie zwracali uwagę na niezdolność czy też niechęć Einsteina do mówienia aż do trze-

kiego roku życia i na jego trwające przez całe życie trudności w uczeniu się i opanowywaniu języków obcych. Poza tym Gerald Holton jako pierwszy opublikował pisemne świadectwo siostry Einsteina, Mai, że jako dziecko Einstein robił w mówieniu „bardzo wolne postępy i język mówiony przychodził mu z taką trudnością, że ludzie z jego otoczenia obawiali się, że nigdy nie nauczy się mówić” (Holton, 1973:367).

Wybitny matematyk Jacques Hadamard — dziekan wydziału nauk ścisłych w École Libre des Hautes Études założonej w Nowym Jorku przez francuskich uchodźców i wykładowca na kilku amerykańskich uniwersytetach — prowadził badania nad procesem odkryć matematycznych, które to badania rozpoczął w Paryżu, a następnie rozwijał w latach 1943—1944 w obszernym cyklu wykładów w École Libre. Jego systematyczna praca nad tym tematem zaowocowała książką opublikowaną w 1945 roku. Zwracał się on do mnie przy różnych okazjach z propozycją przedyskutowania problemów łączących to atrakcyjne zagadnienie z nauką o znakach językowych i innych. Zgodnie z propozycją Hadamarda, przedstawiłem w formie krótkiego szkicu, który włączył on do swojego studium, lingwistyczne spojrzenie na temat zagadki myślenia bezsłownego.

„Znaki są konieczną podporą myśli. Dla myśli uspołecznionej (faza komunikacji) i dla myśli, która jest w trakcie uspołeczniania (faza formułowania) powszechnie przyjętym systemem znaków jest język we właściwym sensie tego słowa; ale myśl wewnętrzna, zwłaszcza kreatywna, chętnie posługuje się innymi systemami znaków, które są bardziej giętkie, mniej znormalizowane niż język i pozostawiają więcej swobody, więcej dynamizmu w kreowaniu myśli... Wśród wszystkich tych znaków czy symboli należy dokonać rozróżnienia na znaki konwencjonalne, wywodzące się z konwencji społecznych, i na znaki indywidualne, które z kolei można podzielić na znaki stałe, należące do ustalonych zwyczajów, do indywidualnego wzorca badanej osoby, i na znaki epizodyczne, które są ustanawiane *ad hoc* i uczestniczą tylko w pojedynczym akcie kreacji.” (Hadamard, 1945 : 96—97.)



W momencie kiedy Hadamard wysyłał swoją książkę do wydawcy, otrzymał, jak podaje w przypisie, „list od profesora Einsteina zawierający informację o kapitalnym znaczeniu”. To ostatnie *Świadectwo* (*Testimonial*) włączone zostało do książki jako drugi aneks. „Szczegółowe i dokładne” odpowiedzi zawarte w liście Einsteina poddaliśmy obaj starannej analizie i skonfrontowaliśmy te introspektywne obserwacje ze wspomnianym lingwistycznym podsumowaniem. W najwyższym stopniu wewnętrzny i niemal bezsłowny charakter swego procesu twórczego opisał Einstein w odpowiedziach na pytania o rodzaj znaków, który pojawia się w jego umyśle, gdy jest pochłonięty odkryciami naukowymi: „Słowa czy język, pisane czy też mówione, nie wydają się odgrywać żadnej roli w moim mechanizmie myślenia.”

Psycholog Max Wertheimer opowiada o swoich wielogodzinnych rozmowach z Einsteinem, podczas których odkrywał on przed nim „historię dramatycznego rozwoju, którego kulminacją była teoria względności”. Einstein zapewniał wówczas (na wiele lat przed listem do Hadamarda!), że jego myśli na ten temat nie powstały w żadnej słownej formie: „W ogóle bardzo rzadko myślę słowami. Myśl przychodzi, a ja mogę starać się wyrazić ją w słowach *p o t e m*.” Przekonanie, jakie żywią niektórzy ludzie, że „ich myślenie odbywa się za pomocą słów”, śmieszyło go (Wertheimer, 1959:213—228). Najwidoczniej rozwój myśli wyprzedzał u Einsteina językowy kształt formuł. Jak potwierdził Einstein w liście dołączonym do książki Hadamarda, „*pewne z n a k i i* bardziej lub mniej jasne *o b r a z y*” [wyróżnienie pochodzi od R. J.], dwa rodzaje „psychicznych całości, które wydają się służyć jako ogniwa myśli” mogą być — już na etapie przedślovnym — rozmyślnie powtórzone i przeorganizowane, stając się w ten sposób indywidualnym zbiorem znaczących narzędzi. Problem połączonej reprodukcji i rekombinacji wskazuje, że identyfikacja i ponowne ułożenie komponentów lub, używając innych terminów, komplementarne pojęcia inwariantności i kontekstualnej zmienności rzeczywiście frapowały Einsteina w tym, co dotyczy etapu przedjęzykowego, etapu indywidualnej

semiotyki. Dla niego, jak stwierdza w swoim *Świadectwie*, było oczywiste, że „pragnienie, by dojść w końcu do powiązanych logicznie pojęć, jest emocjonalną podstawą tej raczej niejasnej gry wymienionych wyżej elementów”.

Trzy subiektywne czynniki — pragnienie, emocja i „czysta intuicja” — leżą u podstaw Einsteinowskiej koncepcji twórczego myślenia jako selektywnej, asertywnej i kombinatorycznej gry. Powtarzające się odwołania do „tej raczej niejasnej, nieuchwytniej gry” są związane z jego *profession de foi* zamieszczonym w zakończeniu tego właśnie świadectwa: „to, co nazywa się pełną świadomością, jest przypadkiem granicznym, którego nigdy nie można w pełni osiągnąć”.

Jest dość charakterystyczne dla umysłowości Einsteina i dla jego wrażliwej pamięci dziecięcych, przewlekłych zmagania ze stawiającym opór językiem, że w odpowiedzi na wnikliwe pytania Hadamarda i Wertheimera, zarówno mozolne poszukiwanie „słów konwencjonalnych”, jak i ich interferencję z oryginalną „asocjacyjną grą” przesunął on — powodowany niechęcią czy też własną niezdolnością — do wyraźnie późniejszego, „następnego” etapu, do „drugiej” fazy nastawionej na „dostatecznie ustalony” system znormalizowanych słów i regularnych konstrukcji, mianowicie słów i konstrukcji, które można dowolnie odtwarzać i przede wszystkim „komunikować innym”. Świadectwo Einsteina, że „na etapie, na którym w ogóle wchodzi słowa, są one” w jego przypadku bierne — to znaczy „c z y s t o s ł u c h o w e” — w pełni odpowiada słusznej obserwacji dziecka o przychodzącej z otoczenia mowie zestawionej z jeszcze ułomnymi tworamii jego własnych wypowiedzi.

Podobny dowód pojawia się w *Rozmowach z Albertem Einsteinem* zarejestrowanych przez fizyka R. S. Shanklanda (1963:50): „Kiedy czytam, słyszę słowa. Pisanie jest trudne i źle się tą drogą porozumiewam.” Jest godne uwagi, że w przypadku Einsteina, co wyjaśnił Hadamard, pierwotne elementy zwykłego myślenia, „zanim pojawią się słowa”, wydają się należeć do typu wizualnego i mięśniowego, jawnie gestykulacyjnego.

W *Notatkach autobiograficznych* Einstein (1949) przeprowadził wyraźną linię demarkacyjną między indywidualnym myśleniem a interpersonalną komunikacją. W procesie końcowym dzięki werbalizacji i regułom składniowym system pojęciowy staje się „komunikowalny”, podczas gdy proces myślenia sam tworzy to, co nazywa on „swobodną grą pojęć”, która może się nawet rozwijać, przeważnie bez udziału zmysłowo poznawalnych i powtarzalnych znaków, w dodatku może się rozwijać „w znacznym stopniu nieświadomie”. Jak stwierdził Einstein wiele lat wcześniej, konieczne jest jedynie ustalenie zestawu reguł, które porównać można z arbitralnymi zasadami gry, gdzie sama ich niezmiennność sprawia, że gra jest możliwa, podczas gdy „ustalenie zestawu reguł nigdy nie będzie ostateczne” (Einstein, 1936:349—382).

Relacja między „pojęciami, które powstają w naszych myślach i w wyrażeniach językowych” jest w pismach Einsteina traktowana na dwa zasadniczo różne sposoby. W *Uwagach na temat teorii poznania Bertranda Russella* Einstein (1946:277—291) kładzie nacisk na niemożność zarówno pojęciowego, jak i słownego „swobodnego tworzenia myśli” powstającej w sposób indukcyjny jako rezultat doświadczenia zmysłowego: „nie uświadamiamy sobie przepaści — logicznie nieprzekraczalnej — która dzieli świat doświadczenia zmysłowego od świata pojęć i zdań” — krótko mówiąc, która dzieli surowe doświadczenie od teorii naukowej. Z drugiej strony Einstein wielokrotnie atakuje język za zmuszanie nas do posługiwania się słowami natrętnie związanymi z nie odpowiadającymi im przednaukowymi pojęciami i za przekształcanie naszego tradycyjnego narzędzia rozumowania „w groźne źródło błędów i złudzeń”. Na przykład zasadnicza równowartość dwu pojęć staje się niezauważalna, jeśli posługujemy się nie związanymi z sobą błędnymi terminami.

Jeśli chodzi o zasadniczą i charakterystyczną dla Einsteina skłonność do przypisywania aktowi myślenia całkowitej niezależności od języka, jest jasne z jego własnych świadectw, że emocjonalne tęsknoty działają nie tylko wówczas, gdy kierują twórczym myśleniem filozofa-uczonego, ale także leżą u podstaw — w tak

tragicznym doświadczeniu, jak przeżycia z okresu drugiej wojny światowej — jego „pełnego pasji dążenia do zrozumienia” gatunku ludzkiego i do odkrycia ponadnarodowych „prawd ogólnych”. W tym właśnie momencie „słowa języka” wysuwają się nagle na pierwszy plan. Cytowane wyżej przemówienie z 1941 roku Einstein zakończył w ten sposób: „rozwój umysłowy jednostki ludzkiej i jej sposób formowania pojęć zależą w dużym stopniu od języka” i od „językowego wpływu jego otoczenia”. Odkrywca podkreśla jednak z naciskiem, że wszelkie koncepcje naukowe „są dziełem najlepszych umysłów ze wszystkich krajów i epok” i że, oczywiście (o dodaniu czego Einstein zawsze pamięta), dokonuje się to w samotności procesu twórczego. Zarazem jednak uwzględnia on także „wspólny wysiłek prowadzący do końcowego rezultatu”, który „na dalszą metę” może pokonać chwilowy „zamęt celów”.

\*

Niezależnie od gruntownej, można by nawet powiedzieć wrodzonej, znajomości podstawowych problemów dotyczących miejsca, jakie język zajmuje w ludzkim umyśle, głębokie duchowe więzy łączyły Einsteina z wybitnym prekursorem współczesnej lingwistyki, szwajcarskim uczonym Jostem Wintelerem (1846—1929). W rozprawie wydanej w 1876 roku objawia on godne uwagi metodologiczne nowatorstwo i wnikliwość w ujmowaniu zagadnień systemu dźwiękowego języków, wprowadzając podstawowe rozróżnienie między „cechami akcydentalnymi” (zmiennymi) i „podstawowymi własnościami” (inwariantami). Jednakże te teoretyczne zasady spotkały się wśród akademickich biurokratów z pełną uprzedzeń nieufnością. Dlatego też odważny badacz został skazany na poświęcenie swych dalekosiężnych planów naukowych na rzecz ponurego losu nauczyciela szkolnego, początkowo czynnego, potem na wczesnej emeryturze.

W 1895 roku młody Albert Einstein, któremu nie udało się zdać egzaminów wstępnych do Federalnego Instytutu Technologii w Zurychu, schronił się na rok

w kantonalnej szkole w Aarau, gdzie jako student zamieszkał na stacji u Josta Wintelera (późniejszego teścia siostry Alberta, Mai), z którym się zaprzyjaźnił. Wiele świadectw wskazuje, jak korzystny okazał się ten pobyt. Pani Helena Dukas udostępniła uprzejmie cytaty z krótkiego wspomnienia biograficznego napisanego przez Maję Winteler w 1924 roku:

„W rodzinie nauczyciela szkoły [w Aarau], uczonego zajmującego się problemami lingwistyczno-historycznymi, Einstein znalazł życzliwe przyjęcie i sympatię dla swego sposobu bycia i dlatego poczuł się tam od razu jak w domu [...]. Tak więc czas spędzony w Aarau stał się dla niego znaczący pod wieloma względami i był jednym z najlepszych w całym jego życiu.”

Młody student i starszy człowiek mieli najwidoczniej podobne poglądy na sprawy polityczne. Profesor Elmar Holenstein z Ruhr-Universität w Bochum w obszernej rozprawie (1979:221—223) powołuje się na nie publikowany list Einsteina do Wintelera z 1901 roku, w którym Einstein potępia niemiecki „kult autorytetów” (*Authoritätendusel*) jako „największego wroga prawdy”. Na miesiąc przed swą śmiercią Einstein raz jeszcze chwalił swych nauczycieli w Aarau, „którzy nie opierali się na żadnych zewnętrznych autorytetach”.

Codziennie rozmowy ze światłym nauczycielem sprawiły prawdopodobnie, że wrażliwy młodzieniec zapoznał się z przedstawioną w rozprawie Wintelera podstawową zasadą i terminem — „relatywność sytuacyjna” (*Relativität der Verhältnisse* — Winteler, 1876:27) — i z problemem nierozzerwalnego wzajemnego związku między pojęciami „relatywności” i „inwariantności”, które leżały u podstaw lingwistycznej teorii Wintelera i które współzawodniczyły przez jakiś czas jako próbne nazwy dla głównego odkrycia Einsteina. Szczególnie pouczający wśród nie publikowanych źródeł Holensteina jest list napisany 10 kwietnia 1942 roku do dyrektora szwajcarskiej Landesbibliothek w sprawie Josta Wintelera, nauczyciela z Aarau, przez jednego z jego synów, dra Josta Fridolina Wintelera, starającego się wykazać, jak niezachwiana pozostała pamięć związków między nauczycielem i jego uczniem

oraz uznanie dla jasnego i przenikliwego sądu tego pierwszego:

*Von ihm habe ich auch erstmalig Ausführungen über Relativität gehört, die dann Einstein, der die Kantonschule in Aarau Besuchte, da die Matura bestand und bei uns wohnte, mathematisch entwickelt hat (1895—1896).*

[„To od niego (od ojca Josta Fridolina) usłyszałem po raz pierwszy twierdzenia na temat względności, rozwinięte następnie matematycznie przez Einsteina (1895—1896), który uczył się i uzyskał dyplom w kantonalnej szkole w Aarau i mieszkał w naszym domu.”]

Zgodnie ze świadectwem samego Einsteina, „załążek szczególnej teorii względności” był już zawarty w tych paradoksalnych refleksjach (*Gedankenexperiment*), które zainspirowały go w czasie rocznej nauki w szkole w Aarau i wydały mu się „intuicyjnie jasne” (Einstein, 1949:53).

Emfaticzny styl Wintelera uderza czytelnika we wstępie do jego rozprawy doktorskiej:

„Moja praca w swojej istocie jest adresowana tylko do tych, którzy zdolni są pojąć formę językową jako taki przejaw umysłu ludzkiego, który pozostaje wobec umysłu w o wiele głębszych i szerszych relacjach niż najlepsze nawet wytwory najdoskonalszej literatury. A zatem adresaci mojej pracy muszą uznać badanie ukrytych sił determinujących ciągły ruch formy językowej jako takie zadanie naukowe, które pod względem atrakcyjności może konkurować z każdą inną dziedziną wiedzy.” (Winteler, 1876:VIII).

Wyraźne pokrewieństwo wydaje się łączyć ten fragment z żarliwymi słowami zawartymi w przemówieniu, które Einstein wygłosił w 1918 roku na cześć Maxa Plancka: „Naczelnym zadaniem fizyka jest dotrzeć do tych uniwersalnych, podstawowych praw, na bazie których można zbudować kosmos za pomocą czystej dedukcji. Nie ma żadnej logicznej drogi prowadzącej do poznania tych praw; można do nich dotrzeć tylko za pomocą intuicji opartej na współbrzmiającym rozumieniu doświadczenia.” (Einstein, 1954:224—227).

Uczeń z Aarau zachował na zawsze w pełnej zachwyty pamięci „jasnowidzący umysł” Wintelera.

Wśród licznych cennych listów, jakie wymieniali między sobą dwaj wierni przyjaciele, Albert Einstein i Michele Besso (1972), natrafiamy na wstrząsający dokument — list przesłany 16 lutego z Princeton do Berna, zawierający tak gorączkowe obrazy jak obraz „dręczącego matematycznego demona”; mowa jest tam również o „rozpaczliwej sytuacji ludzkości” i o *die Narren in Deutschland* [„głupcach w Niemczech” — A. W.]. Ten dramatyczny list zawiera też ważną uwagę na temat „proroczego ducha profesora Wintelera, który rozpoznał grożące niebezpieczeństwo tak jasno i tak wcześnie”. List kończy się niespodziewanie słowami wyrażającymi nadzieję, że panowanie pustej statystycznej fizyki zostanie ostatecznie przewyżczone przez uniwersalne myślenie spekulatywne.

\*

Przeanalizowaliśmy poglądy Einsteina na temat języka biorąc pod uwagę jego całkowicie odmienny stosunek do problemu poznania z jednej strony i do problemu komunikacji — z drugiej. Poruszyliśmy także sprawę bliskiej znajomości, jaka łączyła młodego Einsteina z wybitnym w tej epoce pionierem lingwistyki. Zajmijmy się teraz wskazaniem impulsów, które wyszły od Einsteina i znalazły odbicie we współczesnych teoriach lingwistycznych lub przynajmniej analogii między współczesną fizyką i tendencjami w lingwistyce.

Pomimo różnorodności relatywistycznych ideologii panujących w różnych dziedzinach aktywności artystycznej i naukowej, jest niewątpliwe, że dla ich podstawowych haseł, pomysłów i osiągnięć znaleźć można wspólny mianownik. Cytuję tu powstałą 20 lat temu próbę opisania międzynarodowych dążeń, które ożywiały całe nasze pokolenie:

„Ci z nas, którzy zajmowali się zagadnieniami języka, przyzwyczaili się stosować zasadę względności w operacjach lingwistycznych; byliśmy stale popychani w tym kierunku przez spektakularny rozwój współczesnej fizyki oraz malarską teorię i praktykę kubizmu, gdzie wszystko «oparte było na relacjach» i na wzajemnym

oddziaływaniu między częściami i całościami, między kolorem i kształtem, między przedstawieniem a tym, co przedstawione. «Ja nie wierzę w rzeczy — deklarował Braque — wierzę tylko w relacje między nimi».<sup>1</sup>

Pomimo nieco innych form, jakie pojęcie „podstawowych zbieżności” przybiera w sztuce i w nauce, dominacja poszukiwania relacji nad poszukiwaniem powiązanych z sobą jednostek jako takich spaja topologiczne jądro sztuki XX wieku z nauką Einsteina. Jakkolwiek zatem rewolucyjny uczyony mógł odczuwać osobiste wyobcowanie wobec niektórych form, jakie przybierały artystyczne innowacje, to jednak nie można pominąć wielu wymownych świadectw dokumentujących ten związek, takich jak wyznania wiary wielkich współczesnych poszukiwaczy w dziedzinie sztuki — na przykład deklaracji Pieta Mondriana z 1920 roku, opublikowanej w *Neo-plasticisme* (Paris): *Les plans colorés, tant par position et dimension que par la valorisation de la couleur n'expriment plastiquement que des rapports et non des formes.* [„Barwne płaszczyzny zarówno dzięki położeniu i rozmiarom, jak i dzięki walorom barwy wyrażają plastycznie tylko stosunki, a nie formy.” — A. W.]

Zbierając i czytając na nowo różnorodne świadectwa ścisłych związków łączących środowiska moskiewskiej awangardy artystycznej, literackiej i naukowej z 1910 i 1920 roku zdałem sobie sprawę, jak wielka i twórcza była pełna fascynacji znajomość pism Einsteina i jego zwolenników. Zarówno Moskiewskie Koło Lingwistyczne, młode eksperymentalne stowarzyszenie starające się zrewidować teorie języka i poetyki, jak i jego późniejsze historycznie odgałęzienie reprezentujące ten sam kierunek, tzw. praska szkoła strukturalna, powołują się na metodologiczne starania, jakie podejmował Einstein usiłując powiązać zasadnicze problemy relatywności i inwariantności. Jednym z przykładów ilustrujących te jawne związki jest Projekt Znormalizowania Terminologii przygotowany i opublikowany przez

---

<sup>1</sup> Ten fragment napisałem na początku 1960 roku jako zamknięcie moich *Selected Writings* (The Hague, Mouton 1962: I, 632).



Praskie Koło Lingwistyczne w związku z Konferencją Fonologiczną w 1930 roku.<sup>2</sup> Na liście „podstawowych pojęć” pierwsze miejsce zajmuje opozycja fonologiczna, a dalej następuje odesłanie do tych właśnie opozycji określanych jako jednostki fonologiczne. Ta architektoniczna hierarchia staje się jeszcze bliższa „nowemu fizykalnemu spojrzeniu” w tym stopniu, w jakim strukturalna analiza słownego uniwersum zastąpiła poprzednie mechaniczne podejście. W *Teorii względności Einsteina* filozof Ernst Cassirer stwierdza, że „istnieje tylko jedność pewnych funkcjonalnych relacji, które są różnie oznaczane zgodnie z systemem odniesień, w jakim je wyrażamy” (Cassirer, 1923:398).

Ocena relatywności form myślenia dokonana przez dwu najbardziej oryginalnych amerykańskich lingwistów, Edwarda Sapira (1884—1939) i Benjamina Lee Whorfa (1897—1941), a zwłaszcza bezpośrednie odesłanie pierwszego z nich do „fizykalnej względności Einsteina” (Sapir, 1949:159), dostarczają innego znaczącego przykładu śmiałej lingwistycznej inicjatywy, która świadomie nawiązywała do koncepcyjnej ramy teorii Einsteina i starała się odpowiedzieć na bezpośrednie, choć zawężające problem pytanie postawione przez Einsteina w przemówieniu z 1941 roku: „w jakim stopniu ten sam język oznacza tę samą umysłowość”. Każde działanie nieuchronnie pociąga za sobą nie tylko zbieżności, ale także pouczające różnice zdań.

Być może najbardziej znaczącymi zgodnościami, jakie występują między innowacjami w fizyce i we współczesnej lingwistyce, są te, które wydają się być skutkiem całkowicie zbieżnego, ale niezależnego rozwoju. Takie ukryte zgodności ujawniają zasadniczo równoległą drogę w rozwoju tych dwu różnych dziedzin wiedzy. Zarówno żądanie, jakie Einstein wysunął w stosunku do fizyków teoretycznych, domagając się osiągnięcia możliwie najwyższego poziomu rygorystycznej precyzji w opisie czystych relacji, jak i jego kolejny postulat, będący odpowiednikiem tego żądania, zawarty

---

<sup>2</sup> „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 1931, 4: 309—323, zwłaszcza 311.

w cytowanym wyżej przemówieniu z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin Maxa Plancka (1918), a dotyczący jeszcze ściślejszego badania świata fizykalnego jako sieci sprzężonych z sobą komponentów, są uderzająco zbieżne z zamierzeniami dojrzałej lingwistyki. Dokładne porównanie podstawowych pojęć fizyki relatywistycznej z elementami konstytuującymi język, tak jak je analizuje i definiuje współczesna lingwistyka, ujawnia znamienny izomorfizm, który można by łatwo zilustrować przykładami z różnych poziomów struktury językowej.

Kilka rozpowszechnionych przypadków fonologicznych wystarczy, by wykazać, że jest to problem generalny. *C e c h y d y s t y n k t y w n e*, będące najważniejszymi cechami dźwięków mowy, są, jak by określił je Einstein, pojęciami wyrażającymi rygorystycznie ustalone stosunki, intuicyjnie rozpoznawalne jako opozycje binarne. I tak na przykład, w systemach spółgłosek, w których występuje różnicujące znaczeniowo użycie tzw. cechy mollowości, spółgłoski mollowe są fenomenologicznie równowartościowe; w naszej percepcji są one rozróżniane głównie wskutek szczególnego obniżenia ich niższego formantu. W różnych językach dostrzegamy pewne różnice w sensorycznych modalnościach tego procesu. Na przykład zupełnie podobne wrażenia słuchowe uzyskuje się dzięki labializacji i faryngalizacji czy też, używając innych terminów, przez zwężenie przedniej części jamy ustnej lub kąćków ust. Ale ponieważ różnica między tymi dwoma szczególnymi przypadkami nie bywa nigdy używana dla rozróżnienia znaczenia — to, co wspólne, góruje nad nią (podobnie jak nad niektórymi innymi, równie powierzchniowymi modalnościami). Typologia języków potwierdza strukturalną niezmienność wspomnianej cechy, a uniwersalne prawa języka dowodzą, że dopuszcza się nie więcej niż jedną pojedynczą opozycję występowania lub niewystępowania cechy mollowości (zob. Jakobson, Waugh, 1979:113 i n.). W lingwistyce zasada ekwiwalencji (wprowadzona w miejsce mechanicznej zasady tożsamości) ogranicza znaczenie, jakie można przypisywać poszukiwaniu oddzielnych, nie sprzężonych elementów doświadczenia, a daje w za-

mian stopniowe odkrywanie rządzonej określonymi prawami małej liczby podstawowych zależności, która leży u podstaw językowego (tak samo jak i fizykalnego) uniwersum.

*Nun fiel mir ein* [„Uświadomiłem to sobie”] — ten fragment z *Notatek autobiograficznych* Einsteina (1949) sprawia wrażenie pierwszego przeblysku ogólnej teorii względności i brzmi jak wspólne hasło współczesnych nauk, starających się przekształcić obfitość surowej materii w małą liczbę praw ogólnych. Problem ekwiwalencji dotyczy, jak się okazało, zarówno zasady względności, jak i odkrycia lingwistycznych uniwersaliów. Zasadnicza rewizja modelu czasowo-przestrzennego, mimo różnic w sposobie sformułowania tego problemu w różnych dziedzinach wiedzy, zaprowadziła nas daleko od poprzedniej mechanicznej rutynowej procedury. Spośród nowych lingwistycznych wizji, domagających się żywej interdyscyplinarnej dyskusji, na plan pierwszy wysunąć można pojęcie dynamicznej synchronii, odwracalnego przebiegu bieżących zdarzeń oraz koncepcję, według której każda zmiana w toku jest inherentną jednoczesnością postrzegalnych oscylacji.

Niels Bohr kładł wielokrotnie nacisk na głębokie związki, jakie łączą obecnie fizykę i lingwistykę. Temu zagadnieniu poświęciliśmy wspólne seminarium w MIT w końcu 1950 roku. „Wymagania relatywistycznej inwariantności”, posłużmy się ulubionym terminem Bohra (1958:71—72), były uważnie dyskutowane z punktu widzenia poszukiwania i struktury podstawowych elementów konstytuujących zarówno uniwersum fizyczne, jak i językowe, owych „elementarnych kwantów”, jak nazwali je fizycy, a po nich lingwiści. Dążeniem naszego pokolenia językoznawców było ująć masę językową jako „nieciągłą” materię, która jest zbudowana z elementarnych kwantów i dlatego ujawnia „ziarnistą” strukturę. Kontynuowaliśmy w ten sposób częściowo dawny zespół zadań badawczych; zarazem jednak ujawniła się tu wyraźna zależność od rozwoju nauk ścisłych, która była, co zaświadczam, autentycznym źródłem inspiracji dla lingwistycznej awangardy

pierwszych trzech dziesięcioleci naszego wieku, zarówno w ośrodkach naukowych na Wschodzie, jak i na Zachodzie (Einstein, Infeld, 1942:263—313).

Wspomnijmy na koniec, że dwa biegunowe i nierozdzielne problemy — mianowicie z jednej strony problem symetrii (z jego różnorodnymi transformacjami) i asymetrii, z drugiej zaś problem łamania symetrii — przenikają różne dziedziny nauki. Gerald Holton w książce *Thematic Origins of Scientific Thought* wskazuje na inicjującą, podstawową rolę, jaką argumenty odwołujące się do symetrii odgrywały w fizyce Einsteina. Analogiczne w istocie pojęcia szersze jeszcze zastosowanie znajdują w analizach struktury językowej. Jednakże cały zespół symetrii—asymetrii, występujący w badaniach lingwistycznych zarówno w swoich implikacjach ontologicznych, jak i w roli czysto formalnego narzędzia, powinno się uznać raczej za zwycięstwo przyszłości niż za rozwiązanie wczorajsze i dzisiejsze. Możemy się jednak pocieszyć myślą, którą Einstein zapisał na cztery zaledwie tygodnie przed swą śmiercią: „Dla nas [...] rozróżnienie między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością jest tylko złudzeniem, aczkolwiek uporczywym.” (Einstein, Besso, 1972:537).

Epokowa teoria naukowa może przerodzić się we współczesnej poezji w elementarny mit. I tak na przykład Włodzimierz Majakowski, awangardowy poeta rosyjski, od 1920 roku, kiedy to zaintrygowała go teoria względności, aż do dnia poprzedzającego samobójstwo w 1930 roku (zob. Erlich, 1975:151) sławił „futurystyczny mózg Einsteina”, a swoją ostatnią sztukę *Łażnia* z 1929 roku poświęcił miażdżącemu zwycięstwu takiego niezwykłego mózgu nad rzekomym absolutem czasu.

#### Podziękowanie

Autor wyraża głęboką wdzięczność dr Amelii Rachel-Cohn z Harvard University za uwagi krytyczne do kilku miejsc w tym artykule.

Przełożyła Anna Werpachowska

## CZĘŚĆ SIÓDMA



Przedmiotem rozważań poetyki jest przede wszystkim zagadnienie, co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki. Ponieważ zatem głównym przedmiotem poetyki jest *differentia specifica* sztuki słowa w stosunku do innych sztuk i innych rodzajów działalności językowej, jest ona predestynowana do tego, by zajmować czołowe miejsce w literaturoznawstwie.

Poetyka rozpatruje problemy struktury językowej, podobnie jak studia nad malarstwem skupiają się na strukturze malowideł. Ponieważ zaś lingwistyka jest ogólną wiedzą o strukturze językowej, poetyka może być rozpatrywana jako integralna część lingwistyki.

Argumenty przeciwstawiane takim roszczeniom powinny być gruntownie przedyskutowane. Jest rzeczą jasną, że wiele chwytów, którymi zajmuje się poetyka, nie ogranicza się tylko do sztuki słowa. Można by tu wskazać możliwości transpozycji powieści Flauberta, Dostojewskiego czy Sienkiewicza na film, legend średniowiecznych na freski i miniatury lub *Popołudnia Fauna* — na muzykę, balet i sztukę graficzną. Jakkolwiek śmieszny może się wydawać pomysł podania *Iliady* lub *Odysei* w formie komiksów, 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 Buñuela

*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 semiotyki. Ta teza odnosi się nie tylko do sztuki słowa, lecz także do różnych odmian języka, który ma wiele cech wspólnych z niektórymi innymi, a nawet ze wszystkimi, systemami znaków (cechy pan-semiotyczne).

Podobnie i następne zastrzeżenie nie dotyczy niczego, co byłoby specyficzne dla literatury: problem stosunku między słowem i światem jest charakterystyczny nie tylko dla sztuki słowa, ale dla wszystkich w ogóle rodzajów dyskursu. Lingwistyka jest skłonna badać wszystkie możliwe przypadki stosunku między dyskursem i tym, co logicy nazywają *universe of discourse*: co z tego świata jest zwerbalizowane poprzez daną wypowiedź i jak jest zwerbalizowane. Walory prawdziwości, jeżeli są to — powtarzając za logikami — „jednostki pozajęzykowe”, wykraczają oczywiście poza granice poetyki i lingwistyki w ogóle.

Słyszy się czasem, że poetyka, w przeciwieństwie do lingwistyki, jest związana z zagadnieniem oceny. Oddzielanie od siebie tych dwu dziedzin jest oparte na potocznym, lecz błędnym rozróżnieniu między poezją oraz innymi typami struktur językowych: te ostatnie miałyby być przeciwstawione na zasadzie ich „przypadkowego”, bezcelowego charakteru językowi poetyckiemu, który ma charakter celowy i nieprzypadkowy. W gruncie rzeczy każdy typ działalności językowej jest celowościowy, tylko zadania ich są różne, zgodność zaś użytych środków z przewidywanym efektem — to problem, który coraz bardziej interesuje badaczy różnych dziedzin komunikacji słownej. Istnieje ściśły — znacznie ściślejszy, niż się krytykom wydaje — związek pomiędzy problemem ekspansji zjawisk lingwistycznych, szerzących się w czasie i przestrzeni, a przestrzennym i czasowym szerzeniem się modeli literackich. Jak powiada poeta, „Miło jest być od swojego czasu zrozumianym, || Przyjętym od epoki...”. Ale nawet tak nieciągła ekspansja, jak wskrzeszanie zapomnianych, lekceważonych lub „wyklętych” poetów — weźmy dla przykładu pośmiertne odkrycie, a potem



kanonizację Gerarda Manleya Hopkinsa (zm. 1889), spóźnioną sławę Lautréamonta (zm. 1870) spośród poetów-surrealistów, zadziwiający wpływ na współczesną poezję polską do niedawna zapoznanego Cypriana Kamila Norwida, jednego z największych poetów światowych ubiegłego stulecia, który umarł w nędzy w roku 1883 — nawet więc taka ekspansja znajduje paralele w historii języków literackich, gdzie obserwujemy skłonność do przywracania starych wzorów, czasami przez długie lata zapomnianych. Za przykład niech posłużą Czechy, gdzie — jak to pięknie pokazał Havránek (1936) — na początku wieku XIX język został oparty na modelu XVI-wiecznym.

Niestety, pomieszanie terminów „literaturoznawstwo” i „krytyka” skłania badaczy literatury do zastępowania opisu wewnętrznych walorów dzieła literackiego subiektywnymi, cenzorskimi wyrokami. Etykietka „krytyk literacki” w zastosowaniu do literaturoznawcy jest takim samym błędem, jak gdyby ktoś nazwał lingwistę „krytykiem gramatycznym” albo „leksykalnym”. Badania syntaktyczne i morfologiczne nie mogą być podporządkowane gramatyce normatywnej, podobnie jak żaden manifest wyrażający osobiste gusty i opinie krytyka o dziele literackim nie może zastąpić obiektywnej analizy naukowej sztuki słowa. Nie należy błędnie utożsamiać tej tezy z kwietystyczną zasadą *laissez faire*: każda kultura językowa pociąga za sobą programowe, planowe czy normatywne dążenia. Dlaczego jednak tak ostro rozgranicza się lingwistykę czystą i stosowaną czy fonetykę i ortoepię, a nie rozgranicza się literaturoznawstwa i krytyki literackiej?

Literaturoznawstwo, a w szczególności poetyka, składa się, podobnie jak lingwistyka, z dwu serii problemów: synchronii i diachronii. Opis synchroniczny obejmuje nie tylko produkcję literacką danej epoki, lecz także tę część tradycji, która jest dla tej epoki żywotna lub została w niej przywrócona do życia. Tak na przykład, z jednej strony Shakespeare, a z drugiej Donne, Marvell, Keats i Emily Dickinson są uznawani przez współczesny angielski świat literacki, podczas gdy James Thomson i Longfellow nie przedstawiają dziś żywych wartości artystycznych. Selekcja klasyków oraz

ich przewartościowanie przez nowe prądy to istotny problem synchronicznych badań literackich. Synchroniczna poetyka, podobnie jak synchroniczna lingwistyka, nie powinna być utożsamiona ze statyką. Każda epoka rozróżnia formy bardziej konserwatywne i bardziej nowatorskie. Każdą współczesną epokę odbiera się w dynamice czasowej, a z drugiej strony — podejście historyczne tak do poetyki, jak i do lingwistyki ma na widoku nie tylko zmiany, lecz i czynniki ciągłe, trwające w czasie, statyczne. Prawdziwie szczegółowa poetyka historyczna czy historia języka jest nadbudową, która powinna wspierać się na szeregu stopniowych opisów synchronicznych.

Postulat oddzielenia poetyki od lingwistyki jest usprawiedliwiony tylko w tym wypadku, jeżeli dziedzina lingwistyki zostaje bezprawnie ograniczona, na przykład jeżeli zdanie jest przez pewnych lingwistów rozpatrywane jako najwyższa konstrukcja podległa analizie albo jeśli horyzonty lingwistyki ogranicza się do samej tylko gramatyki czy też wyłącznie do niesemantycznych zagadnień formy zewnętrznej lub do inwentarza chwytów denotatywnych, nie biorąc pod uwagę „swobodnych wariacji”. Na konferencji poświęconej zagadnieniom stylu, zorganizowanej przez Indiana University w kwietniu 1958 roku, która zgromadziła lingwistów, literaturoznawców, psychologów i etnologów, pokazano wyraźnie, że przed lingwistyką strukturalną stoją dwa ważne i wzajemnie uwarunkowane problemy, mianowicie konieczność rewizji „hipotezy języka monolitycznego” i wzięcie pod uwagę „wzajemnej zależności różnych struktur w ramach jednego języka” (według określenia C. Voegelina). Niewątpliwie, dla każdej społeczności językowej, dla każdego mówiącego istnieje jedność językowa, ale ten ogólny kod przedstawia system wewnątrznie połączonych subkodów. Każdy język zawiera w sobie kilka współbieżnych układów, z których każdy z kolei charakteryzuje się odmienną funkcją.

Oczywiście, musimy się zgodzić z Sapirem (1921), że ogólnie rzecz biorąc, *ideation reigns' supreme in language*, ale ta supremacja nie upoważnia lingwistów do

niedostrzegania „czynników drugorzędnych”. Niektórzy lingwiści skłonni są twierdzić, że emotywnie elementy mowy, które nie dadzą się opisać „w liczbach skończonych kategorii absolutnych”, powinny być zaklasyfikowane „jako nielingwistyczne elementy realnego świata”. A więc — konkluduje M. Joos (1950:701—708) — „pozostaną one dla nas zmiennymi, proteuszowymi, migotliwymi zjawiskami, których nie będziemy brać pod uwagę w naszej dyscyplinie”. Zdajemy sobie oczywiście sprawę z pożyteczności eksperymentów redukcji, ale tak gwałtowne żądanie wykluczenia emotywnych elementów z lingwistyki jest najradykałniejszym eksperymentem w zakresie redukcji — *reductio ad absurdum*.

Język powinien być badany we wszystkich odmianach swych funkcji. Przed rozważaniami nad poetycką funkcją języka musimy określić jej miejsce wśród innych funkcji językowych. Opis tych funkcji wymaga krótkiego przeglądu konstytutywnych czynników, charakterystycznych dla wszystkich aktów mowy, dla każdego przypadku komunikacji językowej. N a d a w c a kieruje k o m u n i k a t do o d b i o r c y. Aby komunikat był efektywny, musi on być zastosowany do kontekstu (czyli musi coś oznaczać), kontekstu uchwytne go dla odbiorcy i albo zwerbalizowanego, albo takiego, który da się zwerbalizować; dalej, konieczny jest k o d w pełni lub przynajmniej w części wspólny dla nadawcy i odbiorcy (albo innymi słowy — dla tego, kto „koduje”, i tego, kto „dekoduje” komunikat); na koniec musi istnieć k o n t a k t — fizyczny kanał i psychiczny związek między nadawcą i odbiorcą, umożliwiające im obu nawiązanie i kontynuowanie komunikacji. Wszystkie te czynniki, nieodłącznie związane z komunikacją słowną, mogą być przedstawione w schemacie w następujący sposób:



Każdy z tych sześciu czynników determinuje inną funkcję języka. Chociaż rozróżniamy sześć podstawowych aspektów języka, nie moglibyśmy równocześnie znaleźć komunikatu słownego spełniającego tylko jedną funkcję. Odmiennosc każdorazowego aktu mowy polega nie na monopolu którejś z tych funkcji, ale na odmiennym porządku hierarchicznym funkcji. Struktura słowna komunikatu zależy przede wszystkim od funkcji dominującej. Ale chociaż nastawienie (*Einstellung*) na oznaczenie, orientacja na kontekst, krótko mówiąc, tzw. funkcja p o z n a w c z a („oznaczająca”, „denotatywna”) jest zasadniczym celem licznych komunikatów, to uboczne uczestnictwo również innych funkcji w tych komunikatach musi być brane pod uwagę przez obserwatora-lingwistę.

Tak zwana funkcja e m o t y w n a (albo ekspresywna), ześrodkowana na adresacie, wskazuje na bezpośrednie wyrażenie postawy mówiącego wobec tego, o czym on mówi. Chodzi tu o wywarcie wrażenia pewnej emocji, prawdziwej lub udanej; dlatego też termin „emotywny” — puszczony w obieg i uzasadniony przez praskiego teoretyka języka Antona Marty (1908) — wydaje się przydatniejszy od terminu „emocjonalny”. Czysty element emotywny w języku stanowią wykrzykniki. Różnią się one od środków języka poznawczego zarówno przez swój kształt dźwiękowy (osobliwe szeregi dźwiękowe albo nawet dźwięki gdzie indziej nie spotykane), jak też i przez swą rolę syntaktyczną (są one nie komponentami, lecz ekwiwalentami zdań). „*Tut! Tut!* — rzekł Mc Ginty.” Cała odpowiedź bohatera Conan Doyle’a składa się po prostu z dwu wykrzyknikowych mlasków, konwencjonalnie oddanych w angielskiej pisowni. Funkcja emotywna, obnażona w wykrzyknikach, zabarwia do pewnego stopnia wszystkie nasze wypowiedzi na płaszczyźnie fonicznej, gramatycznej i leksykalnej. Analizując język z punktu widzenia informacji, których on dostarcza, nie możemy ograniczyć pojęcia informacji do aspektu poznawczego w języku. Człowiek, który posługuje się elementami ekspresywnymi dla wyrażenia gniewu czy ironii, wnosi tym samym z góry zamierzoną informację, i oczywiście tego rodzaju czynność języ-

kowa nie może być przyrównana do niesemiotycznych, pokarmowych czynności, jak na przykład „jedzenie grapefruita” (jak chcieliby to widzieć niektórzy badacze). Różnica między polską odpowiedzią na pytanie: „Co widzisz?” — „Was”, z emfaticznym wydłużeniem samogłoski [va:s] i bez emfazy [vas] — to konwencjonalne, kodowane cechy językowe, podobne do różnicy między długą i krótką samogłoską w odpowiednich zdaniach czeskich: w replikach na pytanie *Co vidiš?* — *Vás* [va:s] „was” i *vaz* [vas] „wiąz”; tylko że w drugim wypadku zróżnicowanie informacji ma charakter fonematyczny, w pierwszym zaś — emotywny. Dopóki interesują nas inwarianty fonematyczne, polskie (a) oraz (a:) okazują się tylko wariantami tego samego fonemu, ale gdy zajmujemy się jednostkami emotywnymi, wówczas stosunek między inwariantem i wariantami zostaje odwrócony: długość i krótkość są wówczas inwariantami zrealizowanymi przez różne polskie fonemy.

Pewien były aktor teatru Stanislawskiego opowiadał mi, jak na egzaminie wstępnym słynny reżyser kazał mu powtórzyć zwrot „dziś wieczorem” na czterdzieści sposobów, z różnymi odcieniami ekspresywnymi. Zrobił on spis czterdziestu sytuacji emocjonalnych, a następnie wypowiedział zwroty w sposób odpowiedni do każdej sytuacji, słuchacze zaś musieli rozpoznać daną sytuację na podstawie zmiany formy dźwiękowej tych samych dwu słów. Poprosiłem owego aktora, aby powtórzył to ćwiczenie na użytek naszych badań nad opisem i analizą współczesnego rosyjskiego języka literackiego. Zapisał około pięćdziesięciu sytuacji, ujętych w takie same eliptyczne zdania, i wykonał z nich pięćdziesiąt odpowiednich przekazów, nagranych na magnetofonie. Większość przekazów została ściśle i dokładnie „zdekodowana” przez słuchających moskwičan. Trzeba dodać, że wszystkie te rysy ematywne poddają się łatwo analizie lingwistycznej.

Orientacja na odbiorcę, funkcja konatywna, prezentuje najczystsza ekspresję gramatyczną w formach wołacza i rozkaznika, które pod względem syntaktycznym, morfologicznym, a często nawet fonematycznym różnią się od innych kategorii nominalnych

i werbalnych. Zdanie rozkazujące różni się zasadniczo od zdania oznajmującego: pierwsze z nich nie podlega, drugie zaś podlega ocenie prawdziwości. Kiedy Nano ze sztuki O'Neill'a *The Fountain* („zdecydowanym tonem rozkazu”) mówi: „Pij!”, rozkaznik nie może wywołać pytania: „Czy to prawda?”, które z pełnym uzasadnieniem może nastąpić po zdaniach takich, jak: „Piło się”, „Będzie się piło”. W przeciwieństwie do zdań rozkazujących, zdania oznajmujące mogą być zamienione na pytania: „Piło się?”, „Będzie się piło?”

Tradycyjny model językowy, szczególnie ten, który został oświetlony w *Sprachtheorie* Karola Bühlera (1934), był sprowadzany do tych trzech funkcji — emotywniej, konatywniej i poznawczej — oraz do trzech wierzchołków owego trójkątnego modelu: pierwszej osoby — nadawcy, drugiej osoby — odbiorcy, i do „osoby trzeciej”, a ściślej — kogoś lub czegoś, o czym jest mowa. Z tej podstawowej triady dadzą się łatwo wyprowadzić pewne dodatkowe funkcje językowe. A więc funkcja magiczna jest w zasadzie pewnym rodzajem przemiany nieobecnej albo nieistniejącej „trzeciej osoby” w odbiorcę konatywnego komunikatu:

Niech mu ręka uschnie!

Zgniła wodo, pili-ma, pili-mu, pili-mi, zdejm brodawkę, zdejm brodawkę zaraz mi! [polskie „zamazania”]

Wodo, wodo, rzeko-królowo, zorzo-zorzeńko! Zabierzcie zmartwienie ciężkie i zanieście zmartwienie ciężkie za morza głębokie, w morską głębiny, gdzie ani ludzie nie chodzą, ani konni nie jeżdżą. A jak w morskiej głębiny czarny kamień nie drgnie, tak aby do sługi Bożego to ciężkie zmartwienie do jego serca męznego dostępu nie miało i nie szukało, ale żeby uciekło i szczęło. [z północnorosyjskich „zamazania”, zapisanych przez Rybnikowa, 1910]

Jednakże trójkątny model językowy Bühlera nie wystarcza. Istnieją komunikaty służące przede wszystkim do ustanowienia, przedłużenia lub podtrzymania komunikacji, do zaznaczenia, że kontakt nie został przerwany („Hallo, czy pan mnie słyszy?”), do pobu-

dzenia uwagi współmówcy lub do sprawdzenia tej uwagi („Słucha pan?”, a po drugiej stronie drutu: „Uhm!”). To nastawienie na kontakt albo — według terminu Bronisława Malinowskiego (1953) — funkcja fatyczna może być zobrazowana przez obfitą wymianę rytualnych formuł, a nawet przez całe dialogi, których jedynym zadaniem jest przedłużenie komunikacji. Pisarka amerykańska Dorothy Parker w humoresce *Here we are* dostarcza tu wymownych przykładów:

No tak! — powiedział młody człowiek. — Ano tak! — odpowiedziała ona. — No więc, jesteśmy — powiedział. — Jesteśmy — powtórzyła ona. — Nieprawdą? — Można nawet powiedzieć, że byliśmy — powiedział. — Ach! Ach! Jesteśmy. — No tak! — powiedziała. — No tak! — odpowiedział — tak, tak!

Usiłowanie rozpoczęcia i podtrzymania rozmowy jest typowe dla mówiących ptaków. Ta fatyczna funkcja stanowi jedyną z funkcji językowych, która jest wspólna ptakom i ludziom. Jest to również pierwsza funkcja słowna, którą opanowują dzieci: zdradzają one skłonność do komunikowania, zanim są zdolne nadawać lub odbierać komunikat zawierający informację.

W nowoczesnej logice zostało dokonane rozróżnienie między dwiema płaszczyznami języka: „językiem przedmiotowym”, mówiącym o przedmiotach, i „metajęzykiem”, mówiącym o samym języku — według znanego terminu, którego twórcą jest Alfred Tarski (1933). Lecz metajęzyk jest nie tylko koniecznym instrumentem naukowym używanym przez logiczków i lingwistów. Gra on również ważną rolę w naszej mowie codziennej. Podobnie jak Jourdain Molière’a, który nie wiedział, że mówi prozą, używamy metajęzyka nie zdając sobie sprawy z charakteru metajęzykowego naszej działalności. Ilekroć nadawca lub odbiorca chcą sprawdzić czy posługują się jednakowym kodem, mowa zostaje sprowadzona do kodu: przybiera ona funkcję *m e t a j ę z y k o w ą*. „Nie jestem pewien, co pan przez to rozumie” — mówi wtedy odbiorca; nadawca zaś, dla uprzedzenia tego rodzaju wątpliwości, upewnia się:

„Rozumie pan, co powiedziałem?” Wyobraźmy sobie taki szaleńczy dialog:

Sztubak się oblał. — A co to znaczy „oblać się”? — „Oblać się” to tyle, co „spalić się”. — A „spalić się”? — „Spalić się” to nie zdać egzaminu. — A co to „sztubak”? — nie daje za wygraną rozmówca, nie obeznany ze słownictwem szkolnym. — „Sztubak” to uczeń niższych klas.

Wszystkie te równania zdaniowe przynoszą informację wyłącznie o polskim kodzie słownikowym, ich funkcja jest ściśle metajęzykowa. Każdy proces nauki języka, szczególnie proces przyswajania sobie przez dzieci języka ojczystego, posługuje się na szeroka skalę operacjami metajęzykowymi. Afazję w wielu wypadkach można zdefiniować jako utratę zdolności do operacji metajęzykowych.

Omówiliśmy dotychczas wszystkie czynniki uczestniczące w komunikacji językowej — oprócz samego komunikatu. Nastawienie (*Einstellung*) na sam komunikat, skupienie się na komunikacie dla niego samego — to poetycka funkcja językowa. Rozpatrzenie tej funkcji nie może być zadowalające bez wzięcia pod uwagę ogólnych problemów językowych, a z drugiej strony — badanie języka wymaga pełnego uwzględnienia jego funkcji poetyckiej. Wszelkie próby zredukowania zakresu funkcji poetyckiej do samej poezji lub ograniczenia poezji tylko do funkcji poetyckiej byłyby błędnym uproszczeniem. Funkcja poetycka nie jest jedyną funkcją w zakresie sztuki słowa, jest wszakże jej dominantą, funkcją determinującą, gdy tymczasem w pozostałych aktach językowych występuje ona jako element podrzędny, akcesoryjny. Funkcja ta, przez wysunięcie wyczuwalności znaku, pogłębia podstawową dychotomię: znak — przedmiot. A więc, mając do czynienia z funkcją poetycką lingwistyka nie może ograniczać jej tylko do dziedziny poezji.

Dlaczego mówisz zawsze *Joan and Margery*, a nigdy *Margery and Joan*? Czy wolisz Joan od jej siostry? — Ależ nie, tylko to gładziej brzmi.



W szeregu dwu współrzędnych imion — jeśli nie włączają się tu problemy hierarchii — pierwszeństwo krótszego imienia bardziej odpowiada mówiącemu (choć on sam nie zdaje sobie z tego sprawy) jako dobrze zorganizowana postać komunikatu.

Pewien człowiek zwykł był mówić: „Podlec Dolecki”. Chociaż pogardę można wyrazić innymi słowami, jak np. „łajdak”, „łotr”, „szelma”, „nikczemnik”, to jednak nieświadomie uciekał się do poetyckiego chwytu paronomazji.

Slogan polityczny *I like Ike* /aj lajk ajk/, doskonale zbudowany, składa się z trzech monosylab i liczy trzy dyftongi /aj/, przy czym po każdym symetrycznie następuje po jednym fonemie spółgłoskowym / . . l . . k . . k/, podczas gdy trzy słowa razem wzięte stanowią wariację: w pierwszym słowie nie ma fonemu spółgłoskowego, w drugim — dwa otaczają dyftong, a trzecie słowo tylko kończy się spółgłoską. Podobne dominujące jądro /aj/ zauważył Hymes w niektórych sonetach Keatsa. Oba kolony trzysylabowej formuły *I like/Ike* rymują się z sobą, a drugie słowo z dwu rymujących mieści się w pełni w pierwszym (rym echo-wy): /lajk/ — /ajk/, paronomastyczny obraz uczucia, które w pełni obejmuje swój przedmiot. Oba kolony aliterują z sobą i pierwszy z dwu aliterujących wyrazów włączony jest w drugi: /aj/ — /ajk/, paronomastyczny obraz lubiącego subiekta, ogarniętego przez ulubiony obiekt. Drugorzędna poetycka funkcja w tym hasle wyborczym wzmacnia jego oddziaływanie i skuteczność.

Jak powiedzieliśmy, przy badaniu lingwistycznym funkcji poetyckiej konieczne jest wyjście poza granice poezji, a z drugiej strony — lingwistyczne badanie poezji nie może się ograniczać tylko do funkcji poetyckiej. Osobliwości poszczególnych gatunków poetyckich powodują różne zhierarchizowanie innych funkcji językowych, które w nich uczestniczą — przy niezmiennie dominującej funkcji poetyckiej. Poezja epicka, skierowana na osobę trzecią, posługuje się w znacznym stopniu poznawczą funkcją językową; liryka, zorientowana na pierwszą osobę, łączy się ściśle z funkcją emotywną; poezja drugiej osoby jest nasycona funkcją

konatywną i ma charakter suplikatoryjny lub ekshortatywny, w zależności od tego, czy pierwsza osoba jest podporządkowana drugiej, czy też druga — pierwszej.

Teraz, kiedy nasz pobieżny opis szczęściu podstawowych funkcji komunikacji językowej jest mniej więcej kompletny, możemy uzupełnić nasz schemat podstawowych czynników odpowiednim schematem funkcji:

## POZNAWCZA

EMOTYWNA

POETYCKA  
FATYCZNA

KONATYWNA

## METAJĘZYKOWA

Jakie jest empiryczne kryterium językoznawcze dla funkcji poetyckiej? A zwłaszcza jak się to odbija na wewnętrznych cechach każdego utworu poetyckiego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy przypomnieć dwa podstawowe zabiegi w postępowaniu językowym: są to wybór i kombinacja. Jeżeli przedmiotem komunikatu jest „dziecko”, mówiący wybiera spośród rozlicznych, bardziej lub mniej zbliżonych do siebie rzeczowników, jak: „malec”, „synek”, „dziecko”, „chłopczyk” — wszystkie ekwiwalentne pod pewnym względem; następnie, aby orzec o tym przedmiocie, może on wybrać jeden z semantycznie bliskich czasowników: „placze”, „ryczy”, „wrzeszczy”, „szlocha”. Oba wybrane słowa zostają włączone do strumienia mowy. Wybór dokonuje się na bazie ekwiwalencji, podobieństwa lub różnicy, synonimiki czy antonimiki, podczas gdy kombinacja — potrzebna do zbudowania szeregu — powstaje na bazie przyległości. Funkcja poetycka — to projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji: ekwiwalencja staje się konstytutywnym chwytem szeregu. W poezji sylaba równa się sylabie tego samego szeregu, przycisk wyrazowy równa się przyciskowi wyrazowemu, podobnie jak brak przycisku równa się brakowi przycisku; długość prozodyjna zostaje zrównana z długością, krótkość z krótkością, przedział międzywyrazowy równa się przedziałowi międzywyrazowemu, brak przedziału — brakowi

przedziału; pauza syntaktyczna — pauzie syntaktycznej, brak pauzy — brakowi pauzy. Sylaby stają się jednostkami miary; to samo dzieje się z morami i przy-ciskami.

Mógłby ktoś zaprotestować i stwierdzić, że meta-język także posługuje się następstwem jednostek ekwi-walentnych wówczas, gdy zestawia synonimiczne wy-rażenia w równaniach zdaniowych:  $A = A$  („kawaler” to „człowiek nieżonaty”). Jednakże poezja i metajęzyk pozostają w stosunku do siebie w diametralnej opo-zycji: metajęzyk posługuje się szeregiem, aby zbudować równanie, podczas gdy poezja posługuje się rów-naniem, aby zbudować szereg.

W poezji — i do pewnego stopnia w ukrytych prze-jawach funkcji poetyckiej — szeregi ograniczone przez przedziały międzywyrazowe stają się współwymierne, o ile są odczuwane jako izochroniczne lub stopnio-wane. Szyk *Joan and Margery* ukazał nam zasadę poe-tycką stopniowania sylabicznego, tę samą zasadę, która w klauzulach wierszy ludowego eposu serbskiego zo-stała podniesiona do rangi obowiązującego pravidła (Maretić, 1907). Gdyby nie dwa izosylabiczne, rymu-jące słowa, zestawienie „malutki-ważniutki” nie stało-by się obiegowym powiedzonkiem. Symetria trzech dwusylabowych czasowników, z tożsamą spółgłoską inicjalną i z tożsamą samogłoską końcową, dodaje splendoru lakonicznemu oznajmieniu Cezara o zwy-cięstwie: *Veni, vidi, vici*.

Mierzenie szeregów jest chwytem, który poza funkcją poetycką nie znajduje zastosowania w języku. Tylko w poezji, z jej regularną powtarzalnością ekwiwa-lentnych jednostek, czas strumienia mowy jest odczu-wany tak samo jak — by posłużyć się innymi przy-kładami semiotycznymi — czas w muzyce. Gerard Manley Hopkins (1959), wybitny badacz w dziedzinie języka poetyckiego, określił wiersz jako „typ wypo-wiedzi, w której całkowicie lub częściowo powtarzają się te same figury dźwiękowe”. Na następne pytanie Hopkinsa: „Czy każdy wiersz jest poezją?” — można odpowiedzieć wyczerpująco, jeżeli przestanie się w spo-sób arbitralny sprowadzać funkcję poetycką tylko do dziedziny poezji. Mnemotechniczne wierszyki, jak na

przykład pamięciówka ks. Benedykta Chmielewskiego *O dziesięciu plagach egipskich* („Z krwią woda, żaby, komar, powietrze i muchy || Wrzód, grad, szarańcza, ciemność, pobite dzieciuchy”), nowoczesne rymowane reklamówki, wierszowane kodeksy średniowieczne, wreszcie sanskryckie traktaty naukowe pisane wierszem, które jednak w tradycji hinduskiej odróżnia się ściśle od prawdziwej poezji (*kāvya*) — wszystkie te zmetryzowane teksty posługują się funkcją poetycką, jednakże nie obciążają jej tą przymusową, determinującą rolą, którą spełnia ona w poezji. A więc w tym wypadku wiersz wykracza poza granice poezji, ale równocześnie wiersz zawsze implikuje funkcję poetycką. Nie ma chyba na świecie kultury, która by nie знаła twórczości wierszowej, jakkolwiek istnieją liczne modele kulturowe nie znające wiersza „stosowanego”. Ale nawet w takich kulturach, które rozporządzają wierszem „czystym” i „stosowanym”, drugi z nich okazuje się zjawiskiem wtórnym, niewątpliwie pochodnym. Przystosowanie środków poetyckich do pewnych celów heterogenicznych nie przekreśla prymarnej istoty tych środków, tak jak elementy języka emotywnego, zastosowane w poezji, zachowują swoje zabarwienie ematywne.

Członek senatu amerykańskiego blokujący obrady przez długie przemówienie (*filibuster*) może w toku tego przemówienia recytować poemat Longfellowa *Hiawatha*, dlatego że jest on długi. Nie zmieni to jednak faktu, że poetyckość stanowi zasadniczą intencję tego tekstu. Tak samo jak istnienie wierszowanych, muzycznych i plastycznych reklam nie może, oczywiście, oderwać form wierszowych, muzycznych i malarskich od studiów nad poezją, muzyką i sztukami pięknymi.

Podsumowując: analiza wiersza mieści się całkowicie w kompetencjach poetyki, a poetykę z kolei można określić jako tę część lingwistyki, która rozpatruje funkcję poetycką w jej stosunku do innych funkcji językowych. Poetyka — w szerokim znaczeniu tego słowa — zajmuje się funkcją poetycką nie tylko w poezji, gdzie jest ona nadrzędna w stosunku do innych funkcji językowych, lecz także poza poezją, gdzie

jakaś inna funkcja jest nadrzędna w stosunku do poetyckiej.

Ową powtarzającą się „figurę dźwiękową”, w której Hopkins upatrywał konstytutywny czynnik wiersza, można określić bliżej i ściślej. Figura taka zużytkowuje zawsze przynajmniej jeden (lub więcej) kontrast binarny, stosunkowo wysokiej i stosunkowo niskiej wydatności (prominentności), zrealizowanej przez różnorodne odcinki szeregu fonematycznego (Jones, 1950).

Wewnątrz sylaby część bardziej wydatna, „nuklearna”, zgłoskotwórcza, stanowiąca wierzchołek sylaby, jest przeciwstawiona mniej wydatnym, „marginalnym”, niezgłoskotwórczym fonemom. Każda sylaba zawiera fonem zgłoskotwórczy, a przerwa między dwoma następującymi po sobie fonemami zgłoskotwórczymi zostaje urzeczywistniona, spełniona — w niektórych językach zawsze, a w innych przeważnie — przez marginalne, niezgłoskotwórcze fonemy. W tak zwanej wersyfikacji sylabicznej liczba fonemów zgłoskotwórczych w ograniczonym metrycznie szeregu (sekwencji czasowej) jest zwykle konstantą, podczas gdy obecność fonemu niezgłoskotwórczego (albo grupy takich fonemów) między dwoma fonemami sylabicznymi, wewnątrz łańcucha metrycznego, stanowi konstantę tylko w językach z obowiązkową obecnością fonemów niezgłoskotwórczych pomiędzy zgłoskotwórczymi, a oprócz tego w tych systemach wersyfikacyjnych, które nie dopuszczają rozziwu. Innym przejawem tendencji do jednostajnego modelu zgłoskowego jest unikanie sylab zamkniętych w końcu wersu, które spotyka się na przykład w serbskich pieśniach epickich. Istnieje też taki rodzaj wiersza sylabicznego, w którym nie liczą się zgłoskotwórcze wierzchołki wiersza, tylko jego spółgłoskowe spadki. Tak na przykład w wierszu włoskim dwie przyległe samogłoski równają się metrycznie jednej samogłosce (Levi, 1930:449—526).

W pewnych systemach wersyfikacyjnych sylaba jest jedyną stałą jednostką miary wierszowej, „minimalną stopą”, jak to trafnie określił Walery Briusow w swym niedokończonym szkicu o wersyfikacji ormiańskiej (1959:181—185), i granica gramatyczna stanowi jedyną

stałą linię demarkacyjną między mierzonymi szeregami, podczas gdy w innych systemach sylaby z kolei są podzielone na bardziej i mniej wydatne, albo też dwa poziomy granic gramatycznych są zróżnicowane w swych funkcjach metrycznych: przedziały międzywyrazowe i pauzy syntaktyczne.

Z wyjątkiem tych odmian tzw. wiersza wolnego, które oparte są tylko na sprzężonych intonacjach i pauzach, każdy metr posługuje się sylabą jako jednostką miary, przynajmniej w pewnych odcinkach wiersza. Tak na przykład w wierszu czysto akcentowym liczba sylab w odcinku beziktowym, czyli w „spadku” — według terminologii Hopkinsa — może się wahać, podczas gdy ikt stale pokrywa tylko jedną sylabę.

W każdym wierszu akcentowym kontrast między wyższą i niższą wydatnością zostaje osiągnięty przez przeciwstawienie sylab pod przyciskiem sylabom bez przycisku. Większość systemów akcentowych przede wszystkim operuje kontrastem sylab z akcentem wyrazowym i sylab bez akcentu wyrazowego, ale pewne odmiany wiersza akcentowego mają do czynienia z akcentami syntaktycznymi, zdaniowymi, które są przeciwstawiane jako wydatne sylabom pozbawionym takiego syntaktycznego akcentu.

W wierszu iloczynowym sylaby długie i krótkie są sobie przeciwstawione jako bardziej i mniej wydatne. Nosicielami tego kontrastu są zwykle szczyty zgłosek, fonematycznie długie lub krótkie. Jednakże w systemach metrycznych, jak starogrecki i arabski, które zrównują długość z pozycji i długość z natury, minimalne sylaby składające się z fonemu spółgłoskowego (realnego lub zerowego, czyli *spiritus lenis*) i samogłoski jednomorowej są przeciwstawiane sylabom z nadwartością (tzn. z drugą morą lub spółgłoską zamykającą), jako sylaby iloczynowo prostsze i mniej wydatne — sylabom bardziej złożonym i wydatniejszym.

Otwarte pozostaje zagadnienie, czy prócz wiersza akcentowego i iloczynowego istnieje jeszcze inny gatunek wiersza, mianowicie czy istnieje w tzw. językach „politonicznych”, używających różnorodnych intonacji

zgłoskowych do różnicowania znaczeń wyrazowych — wiersz „tonematyczny”, oparty na następstwie różnorodnych intonacji zgłoskowych. Tak na przykład w klasycznej poezji chińskiej sylaby z modulacjami (po chińsku *tsé* = „skośne tony”) przeciwstawia się sylabom niemodulowanym (*p'ing* = „równym tonom”), ale u podstaw tego przeciwstawienia leży najprawdopodobniej zasada iloczynowa, jak to już zauważył Polivanow (1924:156—158), a później na nowo zdefiniował Wang Li (1958) w swej fundamentalnej pracy *Wersyfikacja chińska*, z którą zapoznał mnie łaskawie profesor Janusz Chmielewski. Według przekonywających rozważań językoznawcy pekińskiego, w chińskiej tradycji metrycznej „równe” tony są przeciwstawione „skośnym” jako długie szczyty tonowe zgłoszek szczytom krótkim, tak że wiersz bazuje właściwie na przeciwstawieniu długości i krótkości.

Specjalista w zakresie językoznawstwa i metryki afrykańskiej, profesor uniwersytetu w Kolumbii Joseph Greenberg, zwrócił mi uwagę na inną odmianę wersyfikacji tonematycznej, mianowicie na wiersz zagadek w języku efik, oparty na przeciwstawieniu tonów wysokich i niskich. W przykładzie cytowanym przez zbieracza ustnej poezji efik, Simmonsa (1955:417—424), pytanie i rozwiązanie zagadki składa się z dwu 8-zgłoskowców o jednakowym rozkładzie sylab w (ysokotonowych) i n(iskotonowych); prócz tego w każdym półwierszu ostatnie trzy spośród czterech sylab reprezentują jednakowy schemat tonematyczny: n w w n | w w w n || n w w n | w w w n ||. O ile wersyfikacja chińska okazuje się swoistą odmianą wiersza iloczynowego, to strukturę wiersza zagadek efik łączy ze zwykłym wierszem akcentowym leżącym u podstaw tych zagadek tzw. tonizm, tj. przeciwstawienie sylab na zasadzie ich względnej wydatności (wysokości albo siły) tonu głosowego. Tak więc wiersz miarowy może być zbudowany tylko na gruncie przeciwstawienia zgłoskowych wierzchołków i spadków (sylabizm), względnego poziomu wierzchołków (tonizm) albo wreszcie względnego trwania szczytów zgłoskowych lub całych zgłoszek (iloczyn).

W podręcznikach literatury spotykamy się czasem z zabobnym przeciwstawianiem sylabizmu, stanowiącego rzekomo czysto mechaniczny rachunek sylab, żywej pulsacji wiersza akcentowego. Rozpatrując jednak miary dwusylabowe w wersyfikacji ściśle sylabicznej, będącej równocześnie akcentową (tj. miary sylabotoniczne) — znajdujemy dwa jednorodne faliste następstwa wierzchołków i spadków. Z tych dwu faliстых krzywych — krzywa sylabiczna zawiera na górze fonemy nuklearne, u dołu zaś zwykle fonemy marginalne. Zasadniczo krzywa akcentowa, nadbudowana nad sylabiczną, alternuje sylaby akcentowane i nie akcentowane — pierwsze na wierzchołkach, drugie na spadkach.

Za przykład mogą posłużyć rosyjskie dwusylabowe miary wierszowe, które w ostatnim pięćdziesięcioleciu poddane zostały gruntownym badaniom (por. Taranowski, 1953). Struktura wiersza może być najbardziej adekwatnie opisana i zinterpretowana w terminach „łańcuchów prawdopodobieństwa”. Oprócz obowiązującego przedziału międzywyrazowego pomiędzy wersami, który stanowi inwariant we wszystkich miarach rosyjskich, w klasycznym systemie rosyjskiego sylabicznego wiersza akcentowego („sylabotonicznego” — zgodnie z nomenklaturą konwencjonalną) figurują następujące konstanty: 1) liczba sylab w wersie, od jego początku do ostatniego iktu, jest stała; 2) ostatni ikt wypełniony jest zawsze przyciskiem wyrazowym; 3) sylaba bez iktu nie może mieć przycisku wyrazowego, jeżeli ikt wypełniony jest sylabą nie akcentowaną tej samej jednostki wyrazowej (zestroju), tak że przycisk wyrazowy może przypadać na zgłoskę beziktową tylko wtedy, jeżeli należy on do jednosylabowej jednostki wyrazowej.

Obok tych cech, obowiązujących dla każdego wersu w danym metrze, istnieją rysy mające wysokie prawdopodobieństwo, które nie są jednak konstantami. Oprócz sygnałów niewątpliwych (prawdopodobieństwo równe jedności), w pojęcie metru wchodzi również sygnały, które mogą, lecz nie muszą, wystąpić (prawdopodobieństwo równe mniej niż jedności). Posługując

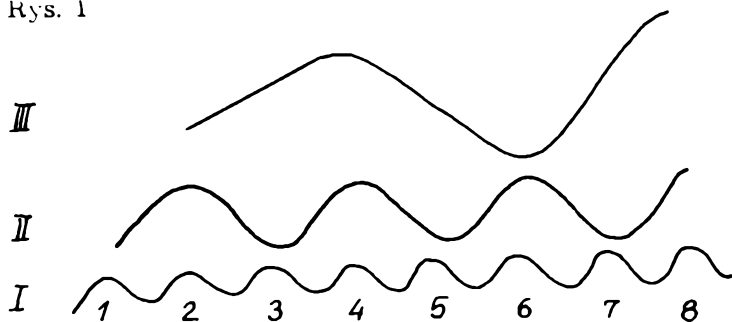


się opisem procesów komunikacji dokonany przez Colina Cherry (1957), można powiedzieć, że czytelnik i słuchacz poezji oczywiście „może nie być zdolny do przyporządkowania częstotliwości liczbowych” poszczególnym odcinkom danego metru, lecz o ile apercytuje on formę wierszową, uzyskuje, choć nieświadomie, pojęcie ich stosunków hierarchicznych.

W rosyjskich miarach dwusylabowych wszystkie sylaby nieparzyste licząc wstecz od ostatniego iktu, tj. sylaby beziktowe, zazwyczaj są reprezentowane przez sylaby bez przycisku wyrazowego, z wyjątkiem bardzo niskiego procentu akcentowanych wyrazów jednozgłoskowych. Wszystkie sylaby parzyste, liczone znów od ostatniego iktu, są przeważnie sylabami pod przyciskiem wyrazowym, ale prawdopodobieństwa ich pojawienia się rozłożone są nierównomiernie między kolejnymi iktami wersu. Im wyższa jest względna częstotliwość akcentów wyrazowych dla danego iktu, tym niższy procent takich akcentów na poprzednim ikcie. Ponieważ z ostatnim iktem stale pokrywa się przycisk wyrazowy, przedostatni ikt wykazuje najniższy procent takich przycisków; na poprzedzającym go, z kolei, ikcie liczba przycisków jest znowu wyższa, lecz nie osiąga ona maksimum przejawianego przez ostatni ikt; o jeden ikt dalej od końca wersu liczba przycisków znów spada, lecz nie osiąga minimum przedostatniego iktu itd. Tak więc rozkład przycisków wyrazowych między iktami wewnątrz wersu, a mianowicie rozszczępienie iktów na mocne i słabe, tworzy *regresywną krzywą falistą*, nadbudowaną nad falistym następstwem sylab iktowych i beziktowych. Nawiasem mówiąc, powstaje tu interesujący problem stosunku między mocnymi iktami i akcentami zdaniowymi.

Rosyjskie miary dwusylabowe ujawniają warstwowe układy trzech falistych krzywych: (I) alternacja sylabowych wierzchołków i spadków, (II) podział wierzchołków sylabowych na alternujące iktowe i beziktowe, (III) alternacja mocnych i słabych iktów. Na przykład rosyjski męski jamb czterostopowy ubiegłego i obecnego wieku może być zobrazowany w postaci następujących diagramów:

Rys. 1



Trzy spośród pięciu iktów (pierwszy, drugi i czwarty) pozbawione są przycisków wyrazowych w takim pięciostopowym jambicznym wersie Shelleya: *Laugh with an inextinguishable laughter*. Siedem spośród szesnastu iktów przypada na miejsca bezakcentowe w czterostopowych jambach następującego czterowiersza z *Ziemi Pasternaka*:

*I* úlica za panibráta  
*S* okónnicej podslepowátój.  
*I* biéłej nóczy, i zakátu  
 Nie razminút'sia u riekł.

Z powodu przytłaczającej większości iktów, konkurujących z przyciskami wyrazowymi, słuchacz lub czytelnik wierszy rosyjskich jest przygotowany na to, że najprawdopodobniej spotka się tam z przyciskiem wyrazowym na każdej parzystej sylabie wersów jambicznych. Tymczasem na samym początku Pasternakowskiego czterowiersza sylaba czwarta i — o jedną stopę dalej — sylaba szósta, zarówno w wersie pierwszym, jak i w następnych, stawia go w sytuacji zawiądanego oczekiwania. Stopień owego „zawiedzenia” jest jeszcze wyższy, jeżeli przycisku brak w miejscu mocnego iktu, a staje się ono szczególnie silne, jeżeli dwa następujące po sobie ikty są wypełnione przez sylaby nie akcentowane. Brak akcentu językowego dwu sąsiednich iktów jest mniej prawdopodobny, a uderza najmocniej, kiedy obejmuje cały

półwiersz, jak w następnych wersach tego samego utworu: *Cztoby za gorodskóju gránju /stəbyzəgərac-kóju gránju/*. Stopień oczekiwania zależy od potraktowania danego iktu w utworze, a ogólniej rzecz biorąc — w całej istniejącej tradycji metrycznej. Na przedostatnim iktcie brak przycisku może jednak przeważać nad przyciskami. Tak na przykład w analizowanym wierszu tylko siedemnaście spośród czterdziestu jeden wersów ma przycisk wyrazowy na szóstej sylabie. Poza tym w danym wypadku inercja nawet akcentowanych sylab alternujących z nie akcentowanymi nieparzystymi sylabami każe do pewnego stopnia oczekiwać przycisku na szóstej sylabie czterostopowego jambu. W ten sposób organizacja spadków stopowych w rosyjskim wierszu dwusylabowym bliższa jest konstancy niż organizacja wierzchołków stopowych, podobnie jak organizacja spadków zgłoskowych jest bliższa konstancie w sylabicznym wierszu włoskim.

Tak zwane przesunięcia przycisków wyrazowych w słowach wielozgłoskowych z miejsca iktu na miejsce beziktowe („odwrócona stopa”), których nie spotyka się w kanonicznych formach wiersza rosyjskiego, pojawiają się zwykle w poezji angielskiej po pauzie metrycznej lub syntaktycznej. Dobitny przykład stanowi tu wariacja rytmiczna tego samego przymiotnika w wierszu Milтона *Infinite wrath and infinite despair*, gdzie początkowy przycisk wyrazowy tego samego przymiotnika pierwszy raz rozmija się, a drugi raz pokrywa się z iktem. W wersie *Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee* akcentowana sylaba tego samego słowa spełniona jest dwukrotnie przez słaby ikt — pierwszy raz na początku wersu, drugi raz — po pauzie syntaktycznej. Ta licencja, rozważana przez Jespersena w specjalnym studium (1933:333—338), a rozpowszechniona w wielu językach, da się całkowicie uzasadnić szczególnym znaczeniem stosunku między sylabą beziktową a bezpośrednio poprzedzającym iktem. Kiedy taki bezpośredni poprzednik napotyka przeszkodę w postaci wtrąconej pauzy, sylaba beziktowa staje się pewnego rodzaju sylabą *anceps*. Podobną licencję można zaobserwować w tzw. sylabotonicznej odmianie wiersza polskiego. Tak na przykład w szczytowym osiągnięciu

tego typu wiersza, w *Kwiatach polskich* Tuwima, znajdujemy następujące wersy:

Od dziecka... Tak... Ale... to znaczy...  
Widzisz... jak ci to wytłumaczyć?

Słowa z przyciskiem wyrazowym na słabej, nieparzystej zgłosce wersu pojawiają się na początku linijki („Widzisz”) i po pauzie syntaktycznej („... Ale...; ...jak ci”).

Oprócz prawideł, które leżą u podstaw obowiązujących cech wiersza, prawidła rządzące jego rysami fakultatywnymi należą również do dziedziny metru. Powstaje więc pokusa, aby scharakteryzować takie zjawiska, jak rozmijanie się akcentu z iktem — jako odchylenia, trzeba jednak pamiętać, że są to wahania dozwolone, odstępstwa w granicach obowiązujących praw. Zgodnie z brytyjską terminologią parlamentarną, nie jest to „opozycja przeciwko Jego Królewskiej Mości”, lecz „opozycja Jego Królewskiej Mości”. Co się tyczy istotnych załamania praw metrycznych, to rozpatrzenie takich naruszeń przywodzi na pamięć Osipa Brika, jednego z najbardziej wyczulonych radzieckich badaczy problemów formy poetyckiej, który mawiał, że spiskowców politycznych sądzi się i skazuje tylko za nieudane próby przewrotów, w przypadku bowiem, kiedy zamach stanu się udaje, właśnie konspiratorzy przybierają rolę karzących sędziów. Jeżeli więc załamania metru są ugruntowane, wtedy one same stają się prawidłami metrycznymi.

Nie będąc bynajmniej abstrakcyjnym, teoretycznym schematem, metr — albo *explicit* wzorzec wersowy (*verse-design*) — leży u podstaw struktury każdej poszczególnej linijki wersowej, albo — w terminologii logicznej — każdego przypadku wersowego (*verse-instance*). Wzorzec i przypadek są pojęciami korelatywnymi. Wzorzec wersowy determinuje inwarianty przypadków wersowych i określa granice wariacji. Serbski ludowy recytator poezji epickiej zapamiętuje, wykonuje i w znacznym stopniu improwizuje tysiące, a czasami dziesiątki tysięcy wersów, i metr żyje w jego umyśle. Niezdolny do abstrahowania praw metrycznych, mimo to zauważy on zawsze

i odrzuci choćby najmniejsze naruszenie tych praw. Każdy wers epiki serbskiej składa się ściśle z dziesięciu sylab, po których następuje pauza syntaktyczna. Poza tym obowiązuje w nim przedział międzywyrazowy — przed piątą sylabą (średniówka), a brak przedziału międzywyrazowego — przed sylabą czwartą i dziesiątą (most). Wiersz ten ma ponadto znamienne cechy ilościowe i akcentowe (por. charakterystykę tego metru w: Jakobson, 1952:21—66).

Ta średniówka w epice serbskiej, na równi z wieloma podobnymi przykładami przedstawionymi przez metrykę porównawczą, jest przekonującym argumentem przeciwko mylnemu utożsamianiu średniówki z pauzą syntaktyczną. Obowiązujący przedział międzywyrazowy nie musi się łączyć z pauzą, a nawet nie zawsze musi być uchwytny dla ucha. Analiza serbskich pieśni epickich zapisanych na płycie gramofonowej dowodzi, że nie ma tam obowiązujących słyszalnych wskaźników średniówki, ale wbrew temu jakakolwiek próba zlikwidowania przedziału międzywyrazowego przed piątą sylabą poprzez niezauważalną zmianę szyku wyrazów zostanie natychmiast wytknięta przez pieśniarza. Zjawisko gramatyczne polegające na tym, że czwarta i piąta sylaba należą do dwu różnych jednostek wyrazowych, jest wystarczające dla uchwycenia przedziału. A więc wzorzec wersowy wykracza daleko poza zagadnienie samej formy dźwiękowej; jest to zjawisko lingwistyczne o wiele szersze i niedopuszczalny tu jest izolacjonizm podejścia fonetycznego.

Używam określenia „zjawisko lingwistyczne”, chociaż spotykamy się z poglądem, że metr jako system istnieje poza językiem. Owszem, metr pojawia się również w innych rodzajach sztuk operujących sekwencjami czasowymi. Istnieje wszakże wiele problemów lingwistycznych — na przykład składnia — które także wykraczają poza sferę języka i są wspólne różnym systemom semiotycznym. Możemy nawet mówić o gramatyce sygnałów drogowych. Wśród kodów sygnałowych istnieje taki, w którym światło żółte w połączeniu z zielonym ostrzega, że przejazd będzie zamknięty, a w połączeniu z czerwonym — oznajmia o zbliżającym się otwarciu przejazdu; taki żółty sygnał stanowi

bliską analogię z czasownikowym aspektem kompletywnym. Jednakże metr w poezji ma tak liczne osobliwości wewnątrzlingwistyczne, że najwygodniej jest opisywać go z czysto lingwistycznego punktu widzenia.

Należy dodać, że ani jedna cecha lingwistyczna wzorca wersowego nie powinna być pominięta. Tak na przykład błędem byłoby odrzucenie konstytutywnej wartości intonacji, powiedzmy, w polskich i angielskich metrach. Nie mówiąc już o jej fundamentalnej roli we współczesnym wolnym wierszu polskim, niepodobieństwem jest ignorowanie metrycznej wagi intonacji pauzowej — kadencji czy antykadencji (zgodnie z terminologią pionierskiego szkicu Karcewskiego, 1931: 188—227) w poematach Pope'a lub Krasickiego, z ich rozmyślnym unikaniem przerzutni. Ale nawet znaczne nagromadzenie przerzutni nigdy nie przesłania jej charakteru odstępstwa wariacyjnego: przerzutnia zawsze podkreśla normalne pokrycie się pauzy syntaktycznej i intonacji pauzowej z granicą metryczną. Przy każdym sposobie deklamacji zadanie intonacyjne utworu pozostaje w mocy. Rysunek intonacyjny, charakterystyczny dla utworu, poety, szkoły poetyckiej i epoki, jest jednym z najciekawszych zagadnień postawionych przez badaczy rosyjskich, jak Ejchenbaum (1922) i Żyrmunski (1928).

Wzorzec wersowy jest wcielony w przypadki wersowe. Swobodną wariację tych przypadków określa się zwykle nieco wieloznacznym terminem „rytm”. Wariację przypadków wersowych (*verse-instances*) w granicach danego utworu należy ściśle odróżniać od zmiennych przypadków deklamacyjnych (*delivery-instances*). Opis linijki wierszowej, tak jak jest ona rzeczywiście wypowiedziana, ma mniejsze znaczenie dla synchronicznej i historycznej analizy poezji niż dla zbadania rozwoju recytacji — współcześnie i w przeszłości. Tymczasem sprawa jest jasna i prosta: „istnieją liczne wykonania tego samego wiersza, które różnią się od siebie pod wieloma względami. Wykonanie — to akt, podczas gdy sam wiersz [...] powinien być swego rodzaju trwałym obiektem.” (Por. Wimstatt, Beardsley, 1959:587).

To przypomnienie należy niewątpliwie do elementarza współczesnej metryki.

Warszawo, ach! któryż to raz  
Od murów twoich bieglem precz —  
W oddali nikł Zygmunta miecz.

Wśród regularnych szeregów jambicznych w wierszu Lieberta spotykamy odchylenie: „któryż”, niejednokrotnie dyskutowane przez polskich wersologów. Recytator może skandować to słowo stawiając przycisk na sylabie końcowej, „jeżeli się chce utrzymać konsekwentnie tok jambiczny” (Mayenowa, 1948), albo też może on zachować przycisk wyrazowy na pierwszej sylabie, zgodnie z potoczną akcentuacją. Wolno mu też podporządkować przycisk wyrazowy zaimka przymiotnego silnemu akcentowi składniowemu następującego słowa: „któryż to rAz”. Istnieje wreszcie możliwość akcentuacji przepływającej (*schwebende Betonung*), obejmującej obie sylaby. Ale bez względu na rozwiązanie przyjęte przez recytatora, przesunięcie akcentu wyrazowego ze zgłoski iktowej na beziktową zawsze będzie uderzało i moment zawiedzionego oczekiwania pozostanie odczuwalny. Gdziekolwiek recytator postawi akcent, rozziw między polskim akcentem wyrazowym na przedostatniej zgłosce oraz iktem, przywiązany do ostatniej sylaby wyrazu „któryż”, zostaje zachowany jako cecha konstytutywna tego przypadku wersowego. Napięcie między iktem a potocznym akcentem wyrazowym będzie cechowało ten wers niezależnie od rozmaitych wykonanych przez różnych aktorów i czytelników. Jak to zauważył Gerard Manley Hopkins (1948) w przedmowie do swych *Wierszy*, „dwa rytmy w pewien sposób przebiegają równocześnie”. Jego opis takiego „kontrapunktowego” toku może być zinterpretowany w następujący sposób: wprowadzenie zasady ekwiwalencji do szeregu wyrazów albo, innymi słowy, wmontowanie formy metrycznej do potocznej formy językowej niechybnie prowadzi do odczucia podwójnego, dwuznacznego kształtu dla każdego, kto jest obeznany i z danym językiem, i z metrem; zarówno pokrycie, jak rozminięcie się obu form, zarówno spełnione, jak zawiedzione oczekiwanie przynoszą takie odczucie.

Jak dany przypadek wersowy zostaje wykonany w danym przypadku recytacyjnym — zależy to od wzorca recytacyjnego (*delivery-design*), jakim posłuży się wykonawca: może on ciążyć ku stylowi skandującemu, może dążyć do manieri prozatorskiej, może wreszcie oscylować między tymi dwoma biegunami. Powinniśmy wystrzegać się uproszczonego binaryzmu, który sprowadza obie pary do jednego tylko przeciwstawienia, bądź to znosząc kardynalną różnicę między wzorcem wersowym i przypadkiem wersowym (a także między wzorcem recytacyjnym i przypadkiem recytacyjnym), bądź też błędnie utożsamiając przypadek recytacyjny i wzorzec recytacyjny z przypadkiem wersowym i wzorcem wersowym.

— „Nabij i zabij!” — krzyki dwa... a więcej  
Cóż?... niezachwiany cyrkiel i rutyna;

Te dwa wersy z *Fulminanta* Norwida zawierają silną przerzutnię, która stwarza przedział międzywyrazowy przed jednozgłoskowym wyrazem kończącym frazę. Recytacja tych dwu wersów może być ściśle metryczna, z podkreśleniem pauzy między słowami „więcej” i „cóż” oraz skasowaniem pauzy po zaimku. Albo też, odwrotnie, wiersz może być oddany w sposób zbliżony do prozy, bez rozdzielania słów „więcej” — „cóż”, z podkreśloną intonacją pauzalną na końcu pytania. Jednakże ani jeden, ani drugi sposób recytacji nie może ukryć zamierzonej sprzeczności między podziałem syntaktycznym i metrycznym w tych dwu wersach Norwida albo, w podobnym przypadku, słynnego *enjambement* z *Fedry* Racine’a:

*Mais tout n'est pas détruit et vous en laissez vivre  
Un... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.*

Kształt wierszowy utworu pozostaje niezmienny, niezależnie od zmian w wykonaniu, jakkolwiek wcale nie zamierzam przekreślić niezwykle płodnego problemu *Autorenleser* i *Selbstleser*, wysuniętego na początku naszego wieku przez dociekliwego Edwarda Sieversa (1924).

Niewątpliwie, wiersz składa się przede wszystkim



z powtarzającej się „figury dźwiękowej”. Jednakże przede wszystkim, ale bynajmniej nie wyłącznie. Wszelkie próby ograniczenia takich cech poezji, jak metr, aliteracja czy rym tylko do dziedziny dźwiękowej są racjami spekulatywnymi, nie wytrzymującymi żadnego sprawdzianu empirycznego. Projekcja zasady równości w szereg jest kwestią o wiele głębszej i większej wagi. Punkt widzenia Valéry'ego na poezję jako na „wahanie między dźwiękiem i znaczeniem” jest znacznie bardziej realistyczny i naukowy niż skłonności do izolacjonizmu fonetycznego.

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. W badaniach nad rymem stajemy przed zagadnieniem, czy stanowi on, czy też nie (jako całość lub tylko w końcowych komponentach) homoeoteleuton, w którym zestawiane są podobne sufiksy słowotwórcze i końcówki — rym gramatyczny, jak w czterowersowych fraszkach Kochanowskiego: „myśliła — zniewoliła”, „mianujesz — folgujesz” (*Do paniej*), „sobie — tobie”, „jaki — taki” (*Do Walka*); rym półgramatyczny, jak u Mickiewicza: „trwoga — droga”, „pokropił — zatopił”, „widziałem — posiadałem”.

Formalna odpowiedniość bywa zredukowana do jednakowego przedziału między rdzeniem i sufiksem: „gromada — pradziada”, „z Rusi — musi”, „niesie — po lesie”, „za ręce — poświęcę”. Innym rodzajem rymów gramatycznych, w odróżnieniu od takich rymów „formalnych”, są gramatyczne rymy „konceptualne”, gdzie gramatyczna zgoda rymujących słów redukuje się do identyczności kategorii morfologicznej, na przykład u Norwida: „sposób — osób” (dwa rzeczowniki), „w słowie — obłokowie” (*ditto*), „grot — grzmot” (jednakowy przypadek), „chmur — gór — piór” (*ditto*). W przeciwieństwie do wszystkich rodzajów rymów gramatycznych, pojawiają się też, by tak rzec, rymy antygramatyczne, pozbawione jakichkolwiek wspólnych cech morfologicznych, jak na przykład u Norwida: „blad-

szy — zapatrzy”, „Sorrento — kręto”, „dopóty — zesputy”, „łódź — wróc”, „tym — rym”, „znak — tak”, „żał — chwał”, „stąp — do pomp”, „prąd — blond”, „krzyk — zwykł”.

W badaniach nad rymem spotykamy się stale z problemem wzajemnego przecinania się różnych płaszczyzn językowych. Czy istnieje, na przykład, pokrewieństwo sematyczne, rodzaj banalnego podobieństwa, pomiędzy rymującymi jednostkami leksykalnymi, jak w pospolitych rymach: „groby — żałoby”, „ojczyzna — blizna”, „serce — w rozterce”, „głęboki — wysoki”, „jedyna — dziewczyna”, „lud — cud”, „żał — dal”? Czy rymujące człony mają jednakową funkcję syntaktyczną? Różnica między rodzajem morfologicznym i funkcją syntaktyczną może się ujawniać właśnie w rymie. Tak więc w pierwszym trójwierszu utworu *W Weronie* Norwida każda z trzech półgramatycznych par rymowych, zupełnie podobnych morfologicznie, jest syntaktycznie różna:

Nad Kapuletich i Montekich domem,  
Splukane deszczem, poruszone gromem,  
Łagodne oko błękitu —

Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,  
Na rozwalone bramy do ogrodów,  
I gwiazdę zrzuca ze szczytu —

Przymkowemu okolicznikowi miejsca, zamykającemu pierwszy wiersz, odpowiada w drugim wierszu dopełnienie sprawcy po imiesłowie biernym, a przydawka dopełniaczowa w czwartym wierszu rymuje się z przydawką przymkową piątego, w trzecim zaś — z okolicznikiem miejsca wiersza szóstego.

Czy rymy całkowicie lub częściowo homonimiczne, jednobrzmiące — są zabronione, czy też tolerowane lub faworyzowane? Takie na przykład pełne homonimy, czyli „homorymy” albo „niby-rymy”, jak je ochrzcili polscy poeci niedawnej przeszłości (Tuwim, 1958): „do woli — woli” (czasownik) — z fraszki Kochanowskiego *Do snu* (co jest, mówiąc właściwie, rymem półgramatycznym, jednak nie sufiksalnym, tylko rdzennym), „rzekę” (czasownik) — „rzekę” (rzeczownik) — w *Żo-*

nie upartej Mickiewicza, „wierzę — wieże” — w *Baladynie* Słowackiego, albo takie żartobliwe męskie rymy Kazimierza Wroczyńskiego, cytowane przez Tuwima, jak „nóż — nuż”, „ust — uzd”, i tautologiczne rymy, jak „ruinami — ruinami” w wyrafinowanym *Post-scriptum* Norwida, albo w wierszach Gałczyńskiego: „Ta pelargonja: to pokój || i te wiersze: to pokój”; ||; z drugiej strony pół-homorymy, czyli rymy echowe, jak Norwidowskie „śmiechom — echom”, „Eden — jeden”, „idzie — piramidzie”, „idzie — o wstydzie”, „ona — obwiniona”, „opór — topór”, „ostry — siostry”, „głębokiem — okiem”, „oczy — warkoczy”, „uczem — kluczem”, „urnie — powtórnie”, „gadam — Adam”, „atom — kwiatom”, „atomie — tomie”, „ćwiekiem — wiekiem”, „łamał — kłamał”, „style — tyle”, „żywy — grzywy”, „sięga — księga”, „licha — kielicha”, „Mojżesza — rzesza”, „Kimrysów — rysów”, „podnosiły — siły”, „serafinowych — nowych”.

Analizy wymagają też rymy składane, jak na przykład u Norwida: „nie ty — komety”, „ja wiem — pawiem”, „żrenic — gdzie nic”, „co wiek — człowiek”, „Nilowej — jako wy”, albo u Wacława Potockiego: „granic — nie ma nic”, „gorzałka — gęba lka”, „odkryje dno — w jedno”, „w grzechu żyć — dłużyć”, gdzie jednostka wyrazowa współgra z grupą wyrazową albo taką niepełną grupą wyrazową, jak u Potockiego w złamanej odmianie rymu składanego: „i na [sieroctwo] — syna”, który to rym w zupełności odpowiada rymom Majakowskiego: *pierina — i na [niejo]* oraz *machina — i na [drugoj]*. Chociaż liczni badacze polscy poświęcili pouczające studia zagadnieniom rymu polskiego, struktura poetycka rymu w stosunku do innych składników polskiego wiersza wciąż jeszcze czeka na systematyczną analizę.

Poeta czy szkoła poetycka może być ustosunkowana przychylnie do rymu gramatycznego lub go odrzucać; rym musi być albo gramatyczny, albo antygramatyczny. Rym agramatyczny, obojętny na zależności między dźwiękiem a strukturą gramatyczną, musiałby należeć, jak wszelki agramatyzm, do dziedziny patologii językowej. Jeżeli poeta stara się unikać rymów gramatycznych, istnieją dla niego, jak mówił Hopkins (1959),

„dwa czynniki piękna w rymie: podobieństwo lub tożsamość dźwięku i niejednakowość lub różnica znaczenia”. Jakikolwiek by były relacje między dźwiękiem i znaczeniem w różnych technikach rymowych, obie sfery koniecznie w nich uczestniczą.

Rym jest tylko szczególnym, skondensowanym przypadkiem o wiele ogólniejszego, można by powiedzieć fundamentalnego dla poezji, problemu zwanego *parallelismem*. Tutaj znów Hopkins, w swych studenckich jeszcze pracach z roku 1865, wykazał zadziwiającą dociekliwość w zakresie struktury poetyckiej. „Cała artystyczna część poezji, a nawet — można słusznie powiedzieć — cała jej sztuka sprowadza się do zasady paralelizmu. Struktura poezji jest właściwie ciągłym paralelizmem, przechodzącym od tzw. paralelizmu technicznego w poezji hebrajskiej, poprzez antyfony w muzyce kościelnej aż do skomplikowanych układów wiersza greckiego, włoskiego czy angielskiego. Niezbędne są wszakże dwa rodzaje paralelizmu — jeden taki, przy którym przeciwstawienie jest wyraźnie nacechowane, i drugi, raczej przechodni, czyli chromatyczny. Tylko ów pierwszy rodzaj, paralelizm nacechowany, odnosi się do struktury wiersza — w rytmie, w powtórzeniach pewnych szeregów sylabowych, w metrze, w powtórzeniach szeregów rytmicznych, w aliteracji, w asonansie i rymie. Siła tych powtórzeń musi pociągać za sobą odpowiadające im powtórzenia lub paralelizmy w wyrazach lub myślach [...]. Do nacechowanego czy też urwanego typu paralelizmu należy metafora, upodobnienie, parabola itp. — kiedy efektu oczekuje się ze strony podobieństwa rzeczy, zaś antyteza, kontrast itd. — kiedy rzecz pomyślana jest jako odpodobnienie.” (Hopkins, 1959).

Krótko mówiąc, projekcja ekwiwalencji dźwiękowych w szereg, jako jego zasada konstytutywna, pociąga za sobą nieuchronnie ekwiwalencję semantyczną, i w każdej płaszczyźnie językowej każdy czynnik tego szeregu podsuwa jedno z tych dwu współzależnych przeżyć, które Hopkins celnie określił jako „porównanie w imię podobieństwa” i „porównanie w imię odmienności”.

Folklor dostarcza tutaj najbardziej klarownych i stereotypowych form poetyckich, szczególnie dogodnych

do analiz strukturalnych. Te gatunki poezji ustnej, które posługują się paralelizmem gramatycznym dla połączenia następujących po sobie szeregów, na przykład wzory ugrofińskie (rozpatrywane przez Steinitza, 1934, i Austerlitz, 1958) i w znacznym stopniu także rosyjska poezja ludowa doskonale poddają się analizie na wszystkich płaszczyznach językowych — fonologicznej, morfologicznej, syntaktycznej i leksykalnej; widać tu wyraźnie, jakie elementy są na niej uważane za ekwiwalentne oraz jak podobieństwo na danej płaszczyźnie splata się z wyraźnym zróżnicowaniem na innej płaszczyźnie. Takie formy pozwalają nam na zweryfikowanie mądrej sugestii Johna Crowe'a Ransoma (1941), że „proces metryczno-semantyczny jest dla poezji aktem organicznym i pociąga za sobą wszystkie jego niezbędne cechy”. Te przejrzyste, tradycyjne struktury powinny rozproszyć wątpliwości co do możliwości opisu gramatyki współdziałania metru i znaczenia, a także gramatyki układu metafor. Z chwilą gdy paralelizm staje się kryterium, współdziałanie metru i znaczenia oraz układ tropów przestaje być rzekomo „swobodną, indywidualną i nieprzewidzianą dziedziną poezji”.

Na wieloplanowym paralelizmie językowym zbudowane są typowe dystychy taneczne w folklorze słowiańskim:

Szumiała leszczyna, kiedym przez nią jechał,  
 Płakała dziewczyna, kiedym ją zaniechał.

Oba wersy stanowią symetryczne zdania współrzędne, oba z wypowiedzeniem nadrzędnym w pierwszym, sześciosylabowym półwierszu i wypowiedzeniem podrzędnym w drugim półwierszu, także sześciosylabowym. Wszystkie cztery segmenty drugiego wersu podobne są do czterech segmentów wersu pierwszego pod względem swej funkcji syntaktycznej, kategorii gramatycznych i sufiksów, trzeci zaś segment obu wersów jest tautologiczny („kiedym”); każdy segment drugiego wersu ma tyleż sylab, co odpowiadający mu segment wersu pierwszego (3+3+2+4) oraz wiąże się z nim dwuzgłoskowym rymem: „szumiała — płakała”, „leszczyna — dziewczyna”, „kiedym — kiedym”, „przez nią

*jechał* — *ją zaniechał*". Przy podstawowej ekwiwalentności zamykające segmenty zdradzają najwyższy stopień różnicowania: sylabę akcentowaną końcowego rymu poprzedzają w obu wersach grupy fonematyczne podobne pod względem zestawu, lecz różne pod względem układu fonemów, a mianowicie: [zńoj] — [jɔz.ń]. Szykowi: przyimek + zaimek („przez nią”) odpowiada zestawienie tegoż zaimka z następującym prefiksem. Wyraźne przeciwstawienie gramatyczne tworzą oba czasowniki — nieprzechodni imperfektywny „jechał” i przechodni perfektywny „zaniechał”. Faktycznie czasowemu znaczeniu pierwszego „kiedym” drugie „kiedym” odpowiada znaczeniem przyczynowym: dziewczyna płakała, ponieważ została porzucona. Znaczenie związku między obydwojema wersami pozostaje wyraźnie dwuznaczne: czy szum leszczyny towarzyszy odjazdowi chłopca od porzuconej dziewczyny, czy też ów szum odnosi się jeszcze do okresu ich miłości? Inaczej mówiąc, możliwa tu jest zarówno przyległość równoczesnych zjawisk („szumiała — płakała”), jak też przyległość kolejnych ogniw szeregu czasowego. W pierwszym wypadku szum leszczyny z trzykrotnym onomatopiecznym szumiącym /š/ pierwszego wersu przywołuje porównanie z płaczem dziewczyny, natomiast w drugim aspekcie droga przez leszczynę przywołuje tradycyjną folklorystyczną metaforę aktu miłosnego.

Problem związku między ciągami metaforycznym i metonimicznym można rozpatrzyć dokładniej na przykładzie stereotypowych wierszy z rosyjskich pieśni weselnych, opisujących przybycie pana młodego:

*Dobroj mólodiec k sieniczkam priworóczywał,  
Wasllij k tiériemu prichádzywał.*

Oba wersy odpowiadają sobie w pełni syntaktycznie i morfologicznie. W obu czasowniki predykatywne mają jednakowe prefiksy i sufiksy i jednakowe alternujące samogłoski w rdzeniu; czasowniki są wzajemnie podobne pod względem aspektu, czasu, liczby i rodzaju, a ponadto — są synonimiczne. Oba podmioty, rzeczownik *poşpólity* oraz imię własne, odnoszą się do jednej i tej samej osoby i służą sobie wzajemnie jako

dopowiedzenia. Oba modyfikatory miejsca są wyrażone za pomocą identycznych konstrukcji przyimkowych i pierwszy z nich pozostaje w stosunku synekdochicznym do drugiego.

Te wiersze mogą być poprzedzone przez inną linijkę o podobnej budowie syntaktycznej i morfologicznej: *Nie jasión sokół zá gory zalótywał* albo *Nie rietiw koń kó dworu priskákiwał*. „Jasny sokół” i „rączy koń” występują jako warianty we współzależności metaforycznej z „dobrym młodzieńcem”. Jest to tradycyjna słowiańska przecząca odmiana paralelizmu — zaprzeczenie stanu metaforycznego na korzyść stanu faktycznego. Przeczenie może być jednak pominięte: *Jasión sokół zá gory zalótywał* lub *rietiw koń kó dworu priskákiwał*. W pierwszym z dwu przykładów metaforyczna współzależność jest zachowana: dobry młodzieniec pojawia się w sieniach, podobnie jak jasny sokół spoza gór. W drugim przykładzie jednak związki semantyczne zaczynają być dwuznaczne. Nasuwa się wprawdzie porównanie między zjawiającym się narzeczonym i galopującym koniem, ale równocześnie zatrzymanie się konia na podwórzu zazwyczaj poprzedza przybycie bohatera do domu. A więc przed zaprezentowaniem jeźdźcy i domu jego narzeczonej pieśń wprowadza przyległe metonimiczne obrazy konia i dziedzińca: przedmiot posiadany zamiast posiadacza i zewnętrzną część domu zamiast wnętrza. Obraz narzeczonego może być rozłożony na dwa następujące po sobie momenty, nawet bez podstawienia konia na miejsce jeźdźcy:

*Dobroj mólodiec kó dworu priskákiwał  
Wasilij k siéniczkam pricházýwał.*

A więc „rączy koń”, pojawiający się w poprzednim wierszu na podobnym syntaktycznie i metrycznie miejscu jako „dobry młodzieniec”, występuje równocześnie jako jego podobieństwo i jako reprezentatywna własność tegoż młodzieńca, właściwie mówiąc — jako *pars pro toto* jeźdźcy. Obraz konia znajduje się na granicy między metonimią a synekdochą. Z tych sugestywnych współznaczeń „rączego konia” wynika synekdocha metaforyczna: w pieśniach weselnych i w innych odmia-

nach rosyjskiego folkloru erotycznego *rietiw koń* staje się ukrytym, albo nawet jawnym, symbolem fallicznym.

Już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku Aleksander Potiebnia, wybitny badacz w dziedzinie poetyki, zauważył, że w folklorze symbol zostaje uprzedmiotowiony (*owieszczestwlon*), zamieniony w akcesorium otoczenia: „Symbol przemieniony jest w rzeczywiste otoczenie, pozostając jednak symbolem. Porównanie przedstawione jest w postaci następstwa czasowego.” (Potiebnia, 1883—1887).

W przykładach Potiebni czerpanych z folkloru słowiańskiego — wierzba, pod którą przechodzi dziewczyna, stanowi równocześnie obraz samej dziewczyny; drzewo i dziewczyna są współobecne w tym samym słownym obrazie wierzby. Zupełnie podobnie koń z pieśni miłosnej pozostaje symbolem męskości, nie tylko wtedy, kiedy chłopak prosi dziewczynę, żeby nakarmiła jego wierzchowca, ale nawet — żeby go osiodłała czy zaprowadziła do stajni lub przywiązała do drzewa.

W poezji 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, co Goethe pięknie określił jako: *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*. Wyrażając się bardziej technicznie — każde następstwo jest podobieństwem. W poezji, gdzie podobieństwo jest nadbudowane nad przyległością, każda metonimia staje się z lekka metaforyczna, a każda metafora zawiera zabarwienie metonimiczne. Sekwencyjna przyległość i metryczna odpowiedniość powodują odczucie podobieństwa semantycznego. Tak na przykład w każdym czterowierszu znanej satyry Gałczyńskiego z 1936 roku drugi wers stanowi refren „(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)”, a czwarty wers refren „(skumbrie w tomacie pstrąg)”, i refreny te różnią się od pozostałych wersów utworu częstotliwością spółgłosek (grupy złożone z czterech dźwięków niezgłoskotwórczych, jak [mbrj] i [pstr], i piętnaście dźwięków niezgłoskotwórczych wobec sześciu zgłoskotwórczych w każdym kończącym, czwartym wersie) oraz daleką, obcą fabule tematyką. Jednak sprzężenie wersów niepa-



rzystych z parzystymi, refrenowymi wersami stwarza groteskowe upodobnienie redakcji nieistniejącej gazety „Słowo Niebieskie”, a także całej Polski tamtych czasów i jej porządku, do bezgłowych, marynowanych w cierpkim sosie rybek, zamkniętych w blaszanych puszkach. Niechęć Władysława Łokietka do pozostawiania „długo w tej grocie” kojarzy się z dręczeniem skumbrii w tomacie, i w tym wypadku obraz zostaje sprowadzony bezpośrednio do zasadniczego tekstu: „dłużej nie mogę... skumbrie w tomacie!” Zamiast krwi, która lała się, aby „naprawić błędy systemu”, i która zdążyła już wyschnąć, leją się łzy Łokietka, i drogą przyległości z refrenowymi „zakąskami” redakcja gazety kojarzy się z knajpą, tak że król „łzami w redakcji zalał serwetę”. Władysław rezygnuje z pretensji do „robienia porządku” i zdaje sobie sprawę, że musi „wracać do grotu”, aby tam „pocierpieć”, podobnie jak skumbrie w tomacie, gdy tymczasem rezultat jego szlachetnego przedsięwzięcia wyrażony jest w zakończeniu refrenu — „pstrąg” — przywołującym skojarzenia z wykrzyknikowym „pstro”, tzn. „figę z makiem”. W następnym wersie, otwierającym ostatnią strofę, nieszczęsne skumbrie zostają wprowadzone w zasadniczą treść wiersza, ażeby w odpowiadającym mu, rymującym, ostatnim nieparzystym wersie utwierdzić metaforyczność konserw rybnych:

Skumbrie w tomacie, skumbrie w *tomacie!*  
(skumbrie w tomacie skumbrie w tomacie)  
Chcieliście Polski, no to ją *macie!*  
(skumbrie w tomacie pstrąg)

Wieloznaczność jest wewnętrzną, nieodłączną cechą każdego komunikatu z orientacją na sam komunikat, krótko mówiąc — nieodłączną cechą poezji. Powtórzmy za Williamem Empsonem (1949), „chwyty wieloznaczności sięgają samych korzeni poezji”. Nie tylko sam komunikat, ale także jego nadawca i odbiorca stają się dwuznacznymi. Oprócz autora i czytelnika istnieje jeszcze „ja” bohatera lirycznego albo fikcyjnego narratora, a także „ty” przypuszczalnego odbiorcy dramatycznego monologu, suplikacji i listów. Na przykład w wierszu *Wrestling Jacob* bohater tytułowy zwraca

się do Zbawiciela, a jednocześnie jest to subiektywna, osobista wypowiedź poety angielskiego z XVIII wieku, Charlesa Wesleya, skierowana do czytelnika. Tak samo na przykład Tuwim zwraca się do czytelnika w *Piosence umarłego*, który wzywa swoją duszę do powrotu. Każdy komunikat poetycki jest potencjalnie jak gdyby przytoczoną wypowiedzią ze wszystkimi szczegółami i skomplikowanymi problemami, które dla lingwisty stanowi „mowa wewnątrz mowy” (Wołoszynow, 1930).

Dominowanie funkcji poetyckiej nad funkcją poznawczą nie usuwa oznaczania, czyni je tylko wieloznacznym. Dwuznaczny komunikat znajduje odpowiednik w rozdwojonym nadawcy, w rozdwojonym odbiorcy, a prócz tego w rozdwojonym oznaczaniu — jak to zostało wyraźnie wykazane w przypowiadkach do bajek ludowych, np. w pospolitych eksordiach opowiadaczy z Majorki: *Aizo era y no era* („to było i nie było”) (Giese, 1952.) Dzięki powtarzalności, osiągniętej przez wciągnięcie zasady ekwiwalencji do szeregu, uzyskuje się powracanie nie tylko sekwencji składowych komunikatu poetyckiego, ale w ogóle całego komunikatu. Ta zdolność do powracania, bądź to bezpośredniego, bądź opóźnionego, owa reifikacja komunikatu poetyckiego i jego składników, owo przekształcenie komunikatu w trwały obiekt — wszystko to stanowi wewnętrzną i efektywną właściwość poezji.

W szeregu, gdzie podobieństwo jest nadbudowane nad przyległością, dwie podobne do siebie, bliskie w szeregu grupy fonemów mogą osiągać funkcję paronomastyczną. Słowa podobne do siebie pod względem dźwiękowym są przez to samo powiązane znaczeniowo.

O! nieszczęśliwa! O! uciemiona  
Ojczyzno moja — raz jeszcze ku tobie  
Otworzę moje krzyżowe ramiona,  
Wszakże spokojny, bo wiem, że masz w sobie  
Słońce żywota.

Ten wiersz Słowackiego, składający się z czterech pełnych wersów (5+6 sylab) z rymami krzyżowymi (a+b+a+b) i piątego półwersu (5 sylab), tworzącego

asonans z wersami pierwszym i trzecim, zaczyna się od wykrzyknika „o!”, który wprowadza do całego utworu *leitmotiv* wokaliczny. Wśród czterdziestu dziewięciu samogłosek wiersza figuruje zaledwie siedem samogłosek wąskich (*i* oraz *u*), a z samogłosek szerokich najczęściej (w siedemnastu przypadkach) występuje cechujące się ciemnym *timbre*'em *o*, zwłaszcza (w trzynastu przypadkach) pod akcentem wyrazowym. Samogłoska *o* cechuje przedostatnią sylabę każdego wersu, tzn. nagłos rymu. Ta sama samogłoska charakteryzuje też zarówno pierwszą, jak i czwartą, przedostatnią, zgłoskę pierwszego półwersu, a tam, gdzie brak *o* w pierwszej sylabie (czwarty wers) lub w czwartej sylabie (pierwszy wers), pojawia się ono za to w pierwszej sylabie drugiego półwersu. Wyrazistość tego *leitmotiv*'u zostaje jeszcze wzmocniona. Obie połowy wersu pierwszego zaczynają się tym samym wykrzyknikiem „o!”, a wers drugi i trzeci, podobnie jak pierwszy, zaczyna się bezpośrednio od samogłoski *o*, w jednym wypadku w połączeniu z *j*, w drugim zaś z *t*, i owe dwie kombinacje, którymi zaczynają się dwa węzłowe słowa całego wiersza: rzeczownik „ojczyzno” i czasownik „otworzę” — powtarzają się z wariacjami, tworząc dźwiękoobrazowe łańcuchy: *ojczyzno — moja — moje — spokojny; ku tobie — otworzę — żywota*. Każdy półwers zawiera po jednym słowie z jednym lub dwoma sybilantami szumiącymi: *nieszczęśliwa, uciemieżona; ojczyzno, jeszcze; otworzę, krzyżowe; wszakże, masz; żywota, a każdy pełny wers symetryczny zawiera po trzy szumiące*. Te sybilanty z otaczającymi je fonemami, powtarzając się, tworzą z kolei znowu bliskie odpowiedniości słowne: *nieszczęśliwa — jeszcze, uciemieżona — krzyżowe ramiona*, które kojarzą wokatywnego adresata utworu z jedynym wypowiedzeniem nadrzędnym, zawierającym jedyne w całym monologu orzeczenie czynne („otworzę”) odnoszące się do poety — jedynej, i to potencjalnej, przyszłej postaci czynnej w tym całkowicie bezpodmiotowym okresie. Owo centralne wypowiedzenie, całkowicie przeniknięte *leitmotiv*'owym *o* [...] *ku tobie otworzę moje krzyżowe ramiona*) i obramowane wyrazistą aliteracją sylabową (*raz... ramiona*), sąsiadujące z hierarchicznym szeregiem wypowiedzeń

podrzędnych, gdzie w ślad za uczuciowym „wszakże spokojny” i poznawczym „bowiem” zamykające wypowiedzenie dopełnieniowe — niższe pod względem rangi syntaktycznej, a kulminacyjne pod względem znaczenia — przynosi w ostatecznym, uciętym wersie tej samotnej strofy swój przedmiot bliższy, szczytowy symbol utworu — „słońce żywota”. To zakończenie dzięki podwojeniu wyraźnego zbiegu *oń* wtóruje początkowi wiersza: *o! nieszczęśliwa... słońce*. Symbol końcowy odpowiada też drugiemu chrystologicznemu obrazowi, również podanemu w postaci dopełnienia bliższego i podsuniętemu przez wypowiedzenie centralne: finałowe [żiwota] ze swym zestawem dźwięków jest jak gdyby kontaminacją współdźwięczących słów trzeciego wersu — [otwoże] i [ksiżowe]. Cały pięciowersz tworzy w planie dźwiękowym, syntaktycznym i semantycznym jedną nierozzerwalną całość.

W ogóle nastawienie na paronomazję jest charakterystyczne dla lirycznej poetyki Słowackiego, na przykład dla pierwszej strofy posłania *Do Ludwiki Bobrowni*:

Gdy na ojczyznę spojrzą oczy Lolki,  
Karmione złotem i tęczową czczością,  
Niechajże patrzają tak, jak oczy Polki,  
Spokojnie — ale z ogniem i miłością.

Także i ten urywek zinstrumentowany jest za pomocą ciemnego *o* (dziewiętnaście *o* i *q*). Samogłoska ta pojawia się konsekwentnie w każdym wersie pod dwoma ostatecznymi akcentami wyrazowymi, a w wersie drugim — wszędzie pod akcentem wyrazowym. W pierwszym wersie „ojczyzna” jest jakby kontaminacją następujących po niej słów: *spojrzą oczy*. Temu ostatniemu odpowiada dwukrotnie [čo] z inwersją, w połączeniu: tęczową czczością, a inicjalne fonemy [ten] słowa tęczową wiążą je z bezpośrednio poprzedzającym: *złotem*. Dźwiękoobrazowy temat pierwszego wersu w drugiej połowie strofy podchwytyują i rozwijają znamienne słowa — „*jak oczy Polki, spokojnie [...] z ogniem*”. Węzłowy dla Słowackiego wyraz „spokojnie” znów wiąże swoją tkanką dźwiękową sąsiednie „*z ogniem*” z początkowym *spojrzą*. Rozwiązania fonematyczne zaostwiają wagę posłania Bobrowni.

W poezji każde widoczne podobieństwo dźwięku zostaje ocenione ze względu na podobieństwo lub niepodobieństwo znaczenia. Jednak pouczenie Pope'a dla poetów — że „dźwięk musi się wydawać echem znaczenia” — ma szersze zastosowanie. W oznaczającym języku powiązanie między *signans* i *signatum* opiera się przeważnie na ich kodowej przyległości, co często kwalifikuje się mylnie jako „arbitralność znaku językowego”. Waga połączeń dźwiękowo-znaczeniowych jest nieuchronnym wnioskiem wypływającym z nadbudowy podobieństwa nad przyległością. Symbolizm dźwiękowy jest bezsprzecznie obiektywnym stosunkiem, opartym na fenomenologicznym związku pomiędzy różnymi kategoriami sensorycznymi, szczególnie między odczuciami wzrokowymi i słuchowymi. Jeżeli rezultaty poszukiwań w tej dziedzinie były czasami niepewne lub sprzeczne, jest to przede wszystkim spowodowane niedostateczną uwagą dla metod badań psychologicznych i językoznawczych. Zwłaszcza z lingwistycznego punktu widzenia obraz bywa często zniekształcony z powodu lekceważenia aspektu fonologicznego dźwięków mowy lub przez nieuchronnie częste operacje dokonywane na złożonych jednostkach fonematycznych, zamiast na ich elementarnych komponentach. Z chwilą jednak, gdy przy sprawdzaniu takich na przykład przeciwstawień fonematycznych, jak *gravis vs. acutus*, pytamy, co jest ciemniejsze — *i* czy *u* — niektórzy mogą odpowiedzieć, że dla nich to zagadnienie nie ma sensu, ale prawdopodobnie nikt nie będzie twierdził, że z tych dwu samogłosek ciemniejsze jest *i*.

Poezja nie jest wyłączną dziedziną, w której symbolizm dźwiękowy daje się odczuć, jest ona jednak dziedziną, gdzie wewnętrzny związek między dźwiękiem i znaczeniem przechodzi ze stanu ukrytego w stan jawny i przejawia się najbardziej namacalnie i intensywnie. Nieprzeciętne nagromadzenie określonych klas fonematycznych lub kontrastowe zestawianie dwu przeciwstawnych klas w tkance dźwiękowej wersu, stancy czy całego utworu poetyckiego funkcjonują jako „podwodne prądy znaczeniowe” — według obrazowego określenia Edgara Poe. W dwu polarnych słowach wzajemne stosunki fonematyczne mogą pozostawać w

zgodzie z przeciwstawieniem semantycznym, jak na przykład polskie: „dzień — noc”, z samogłoską jasną oraz podwyższoną spółgłoską w nazwie dnia i odpowiednią samogłoską ciemną w oznaczeniu nocy. Wzmocnienie tego kontrastu przez otoczenie pierwszego słowa fonemami jasnymi i podwyższonymi, w przeciwieństwie do ciemnego sąsiedztwa w drugim słowie, czyni dźwięk prawdziwym echem znaczenia. Lecz we francuskim *jour* i *nuit* rozkład samogłosek ciemnych i jasnych jest odwrotny, i dlatego Mallarmé w swych *Divagations* oskarżył swój język ojczysty o perwersję, ponieważ język ten przypisał dniowi *timbre* ciemny, a nocy — jasny. Lingwista Benjamin Lee Whorf twierdzi, że z chwilą gdy kształt dźwiękowy słowa „odznacza się akustycznym podobieństwem do swego znaczenia, to fakt ten zostaje przez nas dostrzeżony [...]. Jeśli jednak zdarza się rzecz odwrotna, umyka ona naszej uwadze.” (1982 : 359—360). Jednakże język poetycki, szczególnie poezja francuska, z jej kolizją między dźwiękiem i znaczeniem, wykrytą przez Mallarmégo, albo dąży do odmiany fonologicznej tej sprzeczności i zagłusza „odwrotny” rozkład cech samogłoskowych przez otoczenie słowa *nuit* fonemami ciemnymi, a *jour* — jasnymi, albo ucieka się do przesunięć semantycznych, w wyniku czego w wyobrażeniu dnia i nocy następuje przemieszczenie wyobrażenia światła i ciemności za pomocą innych korelatów synestetycznych w przeciwstawieniu fonematycznym *gravis* — *acutus*; na przykład ciężki, gorący dzień zostaje wówczas skontrastowany z pełną powietrza, lekką, chłodną nocą, ponieważ, jak powiada Benjamin Lee Whorf, „człowiek zdaje się kojarzyć w jednym długim szeregu takie doznania, jak jasność, zimno, ostrość, twardość, cienkość, lekkość, szybkość, wąskość itp., w drugim zaś szeregu — ciemność, ciepło, podatność, miękkość, tępość, grubość, powolność, szerokość.” (Whorf, 1982 : 358—359).

Jakkolwiek efektywne byłoby odczucie powtórzeń w poezji, to jednak tkanka dźwiękowa nie może być sprowadzona jedynie do elementów liczbowych, i fonem, który pojawia się tylko raz jeden, lecz za to w słowie węzłowym, w odpowiedniej pozycji, na kontrastują-

cym tle — może zyskać uderzające znaczenie. Jak mawiali pewni malarze francuscy — *un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi-kilo*.

W analizie poetyckiej tkanki dźwiękowej powinno się zawsze brać pod uwagę strukturę fonologiczną danego języka i oprócz całościowego kodu — również hierarchię różnic fonologicznych w danej konwencji poetyckiej. Tak więc przybliżone rymy używane przez narody słowiańskie w tradycji ustnej i w pewnych stadiach poezji pisanej dopuszczają różność spółgłosek w członach rymowych (na przykład polskie: doba — woda — noga — głowa — koza — zorza), ale jak to celnie uchwycił Kazimierz Nitsch (1954 : 34), niedopuszczalna jest wzajemna odpowiedniość między spółgłoskami dźwięcznymi i bezdźwięcznymi, tak że przytoczone przykłady nie mogą rymować z takimi wzajemnie rymującymi się słowami, jak: kopa — słota — sroka — sofa — kosa — kokosza. W pieśniach niektórych plemion indiańskich, jak Pima-Papajo i Tepecano, zgodnie z obserwacjami George'a Herzoga (1946 : 82), rozróżnienie fonematyczne między dźwięcznymi i bezdźwięcznymi zwartymi spółgłoskami oraz między nimi a nosowymi zamieniło się w swobodną wariację, gdy tymczasem rozróżnienie między wargowymi, zębowymi, welarnymi i palatalnymi zostało rygorystycznie zachowane. W ten sposób w poezji tych języków spółgłoski tracą dwie spośród czterech cech dyferencjalnych — dźwięczne/bezdźwięczne i nosowe/ustne, oraz zachowują dwie inne cechy — jasne/ciemne i ścisłe/rozproszone. Wybór i rozwarstwienie hierarchiczne walentnych kategorii — to czynniki pierwszorzędnej wagi dla poetyki, zarówno w dziedzinie fonologicznej, jak i gramatycznej.

Starohinduskie i średniowieczne łacińskie teorie literackie wnikliwie rozróżniały dwa bieguny sztuki słowa, nazywane w łacinie *ornatus difficilis* i *ornatus facilis*; ostatni z tych stylów jest wyraźnie trudniejszy do analizy lingwistycznej, w takich bowiem formach literackich chwytów językowych nie są ostentacyjne i język wydaje się tu bardziej lub mniej przejrzystą odzieżą. Ale trzeba powtórzyć za wielkim amerykańskim pionierem nauki o znakach, Charlesem Sandersem Peir-

ce'em, że „ta odzież nie może być nigdy całkowicie zdarta, zmienia się ona tylko na coś bardziej przejrzyściego” (1931 : 171). „Kompozycja bezwierszowa”, jak nazywa Hopkins odmianę prozaiczną sztuki słowa, gdzie paralelizmy nie są tak dokładnie nacechowane i tak ściśle regularne, jak „paralelizm ciągły” i gdzie nie ma dominującej figury dźwiękowej — przynosi poetyce problemy bardziej skomplikowane, podobnie jak każda przechodnia strefa językowa. Mamy tu właśnie do czynienia ze strefą przechodnią między językiem ściśle poetyckim i ściśle poznawczym. Jednak pionierska monografia Proppa (1928) o strukturze bajki, przez długi czas raczej niedoceniana, a niedawno przełożona w Ameryce na język angielski, pokazuje, jak konsekwentnie syntaktyczne podejście może przynieść istotną pomoc nawet w klasyfikacji wątków tradycyjnych i w wyjaśnieniu intrygujących praw, które leżą u podstaw ich kompozycji i wyboru. Najnowsze prace Lévi-Straussa, analizujące mity indiańskie, ukazują o wiele głębsze, lecz w istocie swej podobne podejście do tego samego problemu konstrukcyjnego (Lévi-Strauss, 1958<sup>a</sup>; 1958<sup>b</sup>; 1960).

Nieprzypadkowo struktury metonimiczne są mniej zbadane niż dziedzina metafory. Pozwolę tu sobie powtórzyć swoją dawną obserwację, że studium tropów poetyckich orientowało się głównie na metaforę i że tzw. literatura realistyczna, intymnie powiązana z zasadą metonimiczną, wciąż jeszcze wymyka się interpretacji, chociaż ta sama metodologia lingwistyczna, którą posługuje się poetyka przy analizie stylu metaforycznego poezji romantycznej, daje się znakomicie zastosować do tkanki metonimicznej w prozie realistycznej (Jakobson, Halle, 1956 : 76—82).

Podręczniki wierzą w istnienie utworów poetyckich pozbawionych obrazowości, tymczasem brak tropów leksykalnych zostaje w istocie zrównoważony obfitością tropów i figur gramatycznych. Źródła poetyckie ukryte w morfologicznej i syntaktycznej strukturze języka lub krócej — poezja gramatyki oraz jej produkt literacki: gramatyka poezji, rzadko są znane krytykom i w większości wypadków są niedostrzegane przez ling-



wistów, ale za to mistrzowsko użytkowywane przez samych pisarzy.

Siłę wyrazu dramatycznego w wierszu *Gęby za lud krzyczące* osiągnął Mickiewicz głównie dzięki grze kategoriami i konstrukcjami gramatycznymi:

Gęby za lud krzyczące sam lud w końcu znudzą,  
I twarze lud bawiące na końcu lud znudzą.  
Ręce za lud walczące sam lud poobcina.  
Imion miłych ludowi lud pozapomina.  
Wszystko przejdzie. Po huk, po szumie, po trudzie  
Wezmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie.

Imię głównego bohatera w wierszu — to rzeczownik zbiorowy „lud”, wymieniony w rozmaitych przypadkach i ich konstrukcjach, po jednym razie w każdym półwierszu pierwszych czterech wersów, dzięki czemu tworzy się wyrazisty poliptoton: 1) biernik z przyimkiem i bez przyimka; 2) dwukrotny biernik bez przyimka; 3) biernik z przyimkiem i mianownik; 4) celownik i mianownik. Wtórny, wielopostaciowy bohater — zbawcy ludu — występuje tylko synekdochicznie: wymienione są jedynie „gęby za lud krzyczące”, „twarze lud bawiące”, tzn. twarze demagogów, i „ręce za lud walczące”, tzn. ręce demiurgów w ścisłym znaczeniu tego słowa, a następnie ogólnie — „imiona miłe ludowi”, wszystko jedno, prawdziwych demiurgów czy też demagogów. W pierwszych trzech wersach przeciwstawienie podmiotu i dopełnienia bliższego wprowadzone jest tylko przez formę liczby czasownika, ponieważ biernik i mianownik są tu identyczne. Powtórzona forma „znudzą”, tworząca osobliwy rym tautologiczny w pierwszym dwuwierszu, prezentuje „lud” jako gramatyczny obiekt, podrzędny wobec subiektu — gąb i twarzy hałaśliwych demagogów, gdy tymczasem w wersie trzecim zależność składniowa zostaje odwrócona: sam „lud” przemienia się w subiekt, a „ręce za lud walczące” — w obiekt, aktywnie unicestwiony przez metaforyczne orzeczenie „poobcina”. To przedstawienie syntaktyczne daje się odczuć szczególnie silnie na tle bliskiego podobieństwa pomiędzy pierwszym i trzecim wersem (ę..za lud... czące sam lud). W czwartym wersie po zbawcach pozostają już tylko imiona, a poza

tym w kategorii dopełniacza, ograniczającej w porównaniu z poprzednim biernikiem — ręce przestają grać jakąkolwiek rolę dzięki perfektywno-frekwentatywnej formie „pozapomina”. Wszystkie te czasowniki perfektywne w formie *praesentis*, powołane do zniesienia imperfektywnych imiesłowów w tej samej formie czasowej z pierwszych półwersów — zostają podsumowane w zdaniu „Wszystko przejdzie”, z podmiotem zbiorowym rodzaju nijakiego, który jest jedynym w całym wierszu zaimkiem o funkcji substancywnej.

Znika tu paralelizm pierwszych czterech wersów. Średniówka po siódmej sylabie stanowiła w nich pauzę syntaktyczną, którą w pierwszych trzech wersach podkreślał jeszcze homoeoteleuton „krzyczące — bawiące — walczące”, a prócz tego we wszystkich tych czterech wierszach po czwartej sylabie występował przedział międzywyrazowy, nie poparty pauzą syntaktyczną. Oba przedziały międzywyrazowe są zachowane i w piątym wersie, ale z odwrotną hierarchią syntaktyczną. Na czwartą sylabę przypada koniec zdania, a po siódmej (i dziesiątej) sylabie następuje mała pauza, rozgraniczająca składniki współrzędne („Po huku”, „po szumie”, „po trudzie”). Podczas gdy wszystkie poprzedzające wersy kończą się znakiem przestankowym, wers piąty wybijają się przez wyrazistą przerzutnię; wers, rozcięty kropką, przy końcu pozbawiony jest znaku przestankowego. Wers ten, choć nie kończy zdania, zamyka się semantycznie zapomnieniem sławy zbawców: sygnalizującemu zakończenie prefiksowi po-trzeciego i czwartego wersu odpowiada w wersie piątym trzykrotny przyimek *po*; zafiksowuje on koniec huku krzyczących gąb, szumu wokół twarzy zabawiających lud i pracy walczących rąk oraz zamienia odpowiednio trzy synekdochy trzech początkowych wersów na trzy metonimiczne odbicia — „huk”, „szum” i „trud”, wszystkie trzy z rdzennym *u*, szczególnie ciemnym na współdźwięczącym tle stałej aliteracji pięciu początkowych spółgłosek całego wiersza oraz wtórującym teźże samogłosce w podstawowym rdzeniu „lud” i w pierwszym, i w ostatnim rymie wiersza.

Szósty, zamykający wiersz zastępuje rzeczownik zbiorowy „lud” liczbą mnogą rzeczownika o tym samym

rdzeniu: „ludzie”. Synekdochicznemu charakterowi początkowego subiektu „gęby” zostaje przeciwstawione drugie *pluralis* — prosty, niefiguralny subiekt „ludzie”, na samym końcu wiersza. Przyszli dzierżyciele władzy scharakteryzowani są potrójnym epitetem, kontrastującym z trzema synekdochami i trzema odpowiednimi metonimiami: „cisi” — w odróżnieniu od „huku”, „ciemni” — jako przeciwwaga jasłrawych „twarzy” zbawców, wreszcie „mali” — na zasadzie porównania z dawnymi bojownikami, pracującymi bez wytchnienia dla ludu. Epitety w ostatnim półwersie — „ciemni, mali ludzie” — przez rozkład miękkości i twardości (*mń, m, l*) są wprost przeciwstawione analogicznym spółgłoskom czwartego wersu, jedyne, który zawiera z kolei przymiotnik i grzebie same imiona byłych ulubieńców ludu: *imion miłych ludowi lud pozapomina*”.

Finalne dla całego utworu słowo — „ludzie” — to pierwszy rzeczownik osobowy w całym wierszu i ponadto pierwszy rzeczownik ożywiony. Kontrastuje on wyraziście z nieożywionymi rzeczownikami tej samej liczby — „gęby”, „twarze”, „reçe”, „imiona”, a także z oderwanymi i zbiorowymi terminami, jedynymi, które tu występują w liczbie pojedynczej, a ponadto wyłącznie w tej liczbie: „lud”, „huk”, „szum”, „trud”, „dziedzictwo”. Ingresywnemu czasownikowi ostatniego wersu przeciwstawione są czasowniki terminatywne, w tej samej formie dokonanej, we wszystkich poprzedzających wersach — „znudzą”, „poobcina”, „pozapomina”, „przejdzie” — i sama struktura ostatniego wersu wtóruje temu kontrastowi: przedział międzywyrazowy, który w pierwszych pięciu wersach wypadł przed piątą sylabą, w wersie szóstym występuje po piątej sylabie, a także po wszystkich następnych nieparzystych sylabach wiersza, rozkładając w ten sposób akcenty na sylabach parzystych, dzięki czemu powstaje jedyny w całym szeregu wers o wyraźnym toku jambicznym, w przeciwieństwie do kapryśnie różnorodnego rozkładu przedziałów międzywyrazowych i akcentów w drugim półwerszu wszystkich pozostałych wersów. Wydatne przeciwstawienie początku wiersza jego końcowi jest ponadto wycieniowane przez różnorodną tkanę dźwiękową, a mianowicie przez obfitość spółgłosek nosowych

(11) zamykających sylabę w początkowych trzech wersach oraz prewokalicznych „twardych” afrykat (10), szczególnie pierwszych w połączeniu z drugimi (6) — „krzyczące”, „końcu”, „bawiące”, „końcu”, „ręce”, „walczące” — przy niemal całkowitym braku tego rodzaju fonemów w dalszych wersach, a z drugiej strony, dla dwu finałowych wersów charakterystyczne jest nagromadzenie afrykat „miękkich” *dž* i *ć* (7), których — z wyłączeniem jednego „poobcina” — nie ma w poprzednim czterowierszu.

Zgodnie z semantyką gramatyczną zanalizowanego wiersza, terażniejszość pozbawiona jest realnego działacza, który okazuje się rozłożony na samodzielne synekdochy: krzyczą, wabia, walczą — nie bohaterowie, lecz autonomiczne gęby, twarze, ręce. Nie indywidualność, lecz mnogi bohater przyszłości, pierwszy, którego poeta obdzieli bezpośrednio charakteryzującymi przydawkami, powołany jest do tego, by skończyć z tym nieprzerwanym widowiskiem ułamków i zbiorowych abstrakcji — i „wziąć dziedzictwo”.

W poezji „forma wewnętrzna” słowa, tzn. obciążenie semantyczne wchodzących w skład słowa morfemów, osiąga na nowo swój walor. Związek etymologiczny między słowami „włókno” i „obłok”, nie odczuwany już w potocznej polszczyźnie, odradza się poprzez przyległość i zbliżenie obrazowe w wierszu Wierzyńskiego *Włókno*:

Jeden drobnutki obłok  
Białym włóknem się pali.

W *Pile* Leśmiana po słowach bohatera: „Będę ciebie kochał” — jego demoniczna partnerka „Zazgrzytała od rozkoszy”, ożywiając utracony związek między pokrewnymi wyrazami „kochać” i „rozkosz” (por. w staroczeskiej *Pieśni Kunhuty*: *jě roskošně kochajúci* i *v roskoši sě kochajúce*); w odpowiedzi na jego paralelne upewnienie: „Będę ciebie tak całował” — ona „Całowała go zębami na dwoje, na troje”, „Poszarpała go pieśczołą na nierówne części”, odświeżając za pomocą szczególnego oksymoronu pierwotne znaczenie rdzenia *cał* w czasowniku „całować” — w kontraście z okolicz-

nikami „na dwoje”, „na troje” i „na nierówne części”. Inny wariant takiegoż zbliżenia dwu pokrewnych słów u tego samego poety: „Gdym twe dłonie w wiosennej całował zamroczy... A kochałem twe dreszcze i duszę, i oczy, I świat cały — i usta — i znowu świat cały!” (*Zmierzch bezpowrotny*). Literalne znaczenie czasownika „opętać” współgra ze znaczeniem przenośnym w Leśmianowskim *Ogrodzie zaklętym*:

I mów mi, w jaką wiodą stronę  
Warkocze twoje nieskończone —  
Bo mnie na wiek, na wiek już cały  
Warkocze twoje opętały.

„Osoba” może odnowić swoje zatarte pokrewieństwo z tematem *sob-* poprzez homorym Norwidowski: „Sieni tej drzewi otworem poza sobą || Zostaw — wzlećmy już dalej!... || Tam, gdzie jest Nikt i jest Osobą...” Już Ignacy Fik w *Uwagach nad językiem Cypriana Norwida* (1930 : 67) podkreślił jego „sprowadzanie znaczeń słów do treści etymologicznej: «Bo piękno na to jest, by zachwycało || Do pracy» (*Promethidion*), gdzie «zachwycać» — poza dzisiejszym znaczeniem ma dla Norwida pierwotne znaczenie: sprawić, aby się czegoś «chwycić».” Oprócz tak odnowionych etymologii historycznych powstają również etymologie czysto poetyckie, zestawienia kalamburowe, jak na przykład w *Nerwach* Norwida, gdzie mamy ironiczne przeciwstawienie romantycznej Pani Baronowej, „która przyjmuje bardzo pięknie, || Siedząc na kanapce atlasowej”, i drastycznego rozwiązania: „Zwierciadło pęknie, || Kandelabry się skrzywią na realizm”. Z rymem dwu *quasi*-alternantów „pięknie — pęknie” można porównać podobne słowotwórstwo paronomastyczne w *Sonecie* Słowackiego: „Ledwo *słońce* na wschodzie *odstąpi swe lica*”.

Kiedy w roku 1919 w Moskiewskim Kole Lingwistycznym dyskutowaliśmy, jak zdefiniować i określić granice tzw. *epitheta ornantia*, Majakowski zgromił nas mówiąc, że dla niego każdy przymiotnik w poezji staje się przez to samo epitetem poetyckim, nawet „Wielki” w zestawie „Wielka Niedźwiedzica” czy w nazwie ulicy moskiewskiej „Wielka Presnia”. Innymi słowy, poetyc-

kość bynajmniej nie jest doczepieniem ornamentu retorycznego do wypowiedzi, ale pełnym przewartościowaniem wypowiedzi i wszystkich jej komponentów.

Pewien misjonarz zganił swych afrykańskich uczniów za to, że chodzą nago.

No, a ksiądz? — odpowiedzieli mu pokazując na twarz. — Czy ksiądz nie jest także gdzieś nagi? — No tak, ale to jest twarz! — odrzekł kapłan. — A u nas — odparli tubylcy — wszędzie jest twarz.

Tak w poezji każdy element słowny zostaje przekształcony w figurę języka poetyckiego.

Moją próbę wywalczenia dla lingwistyki prawa i obowiązku kierowania badaniami nad sztuką słowa w całej jej rozciągłości można zakończyć tym samym refrenem, którym podsumowałem swój referat na konferencji lingwistów i antropologów w Indiana University w roku 1953: *Linguista sum, linguistici nihil a me alienum esse puto* (Jakobson, 1953<sup>b</sup>). Jeżeli Ransom miał rację (a miał rację!), że „poezja jest rodzajem języka” (Ransom, 1938), to lingwista, który zajmuje się jakąkolwiek dziedziną języka, może i musi włączyć poezję do zakresu swych badań. Jeżeli istnieją jeszcze krytycy, którzy mają wątpliwości, czy językoznawstwo jest zdolne objąć dziedzinę poetyki, jestem skłonny sądzić, że to niekompetencja pewnych lingwistów o wąskich horyzontach została mylnie utożsamiona z niezdolnością samej lingwistyki. Musimy sobie jednak jasno zdać sprawę, że zarówno lingwista głuchy na poetycką funkcję języka, jak i literaturoznawca obojętny na problemy lingwistyczne i nie obeznany z metodami lingwistycznymi — to dziś rażący anachronizm.

Przełożyła Krystyna Pomorska

## CO TO JEST POEZJA?

«Z kontrastów wypływa harmonia, ze sprzecznych żywiołów zbudowany jest cały świat», rzuciłem, «a — prawdziwa poezja», przerwał mi Mácha, «tym oryginalniejsza, tym silniej porusza świat, im ostrzejsze kontrasty, w których się objawiają tajne pokrewieństwa»...

K. Sabina

Czym jest poezja? Jeśli chcemy zdefiniować to pojęcie, powinniśmy przeciwstawić mu to, co poezją nie jest. Ale powiedzieć, co nie jest poezją, to dziś nie takie proste.

Zestaw poetyckich tematów w okresie klasycyzmu lub romantyzmu był bardzo ograniczony. Pamiętamy dobrze tradycyjne rekwizyty: księżyc, jezioro, słowik, skały, róże, zamek itd. Nawet sny romantyczne nie mogły wyjść z tego kręgu. „Dziś miałem sen”, pisze Mácha, „jak byłem w jakichś ruinach, jak rozpadały się przede mną i za mną, a w jeziorze pod nimi kąpały się duchy kobiet... jak idzie kochanek ze swoją kochanką do grobu... potem tłumy kościotrupów w ruinach gotyckiej budowli wylatywały przez okna”. Z okien szczególnie umiłowane były właśnie gotyckie i za nimi koniecznie świecił księżyc. Dziś dla poety każde okno jest jednakowo poetyckie, od ogromnego lustrzanego okna handlowego pałacu aż do okienka wiejskiej karczmy gęsto upstrzonego przez muchy. I można dziś przez poetyckie okno zobaczyć byle co. Pisat o tym Nezval:

*mne oslní zahrada uprostřed věty  
anebo latrina nezděží na tom  
již nerozeznávám jevy podle půvabu nebo  
ošklivosti, kterou jste jim přiřkli*

[mnie oslni ogród pośród zdania  
albo latryna — wszystko jedno  
już nie rozróżniam zjawisk według piękna lub brzydoty,  
którą im przysądziliście]

Dla dzisiejszego poety, jak dla starego Karamazowa, „nie ma brzydkich kobiet”. Nie ma martwej natury lub aktu, kraju lub myśli, które by pozostawały poza zasięgiem poetyckiej tematyki. Problem poetyckiego tematu jest zatem dziś pusty.

Czy można wyznaczyć zakres poetyckich środków, *Kunstgriffe*? Nie, ponieważ historia sztuki potwierdza ich stałą zmienność. Zamierzeność formalnych środków nie jest także obowiązkowa dla sztuki. Wystarczy wskazać, jak często dadaiści i surrealiści pozwalali tworzyć przypadkowi. Wystarczy sobie uświadomić, jak cieszył się z drukarskich omyłek wielki rosyjski poeta Chlebnikow. Głosił on, że omyłka druku jest czasem doskonałym artystą. Antycznym rzeźbom nierozumienie średniowiecza ucięło uda, dziś to robi sam rzeźbiarz, rezultat (rzeźbiarska synekdocha) jest ten sam. Czym się tłumaczą kompozycje Musorgskiego i obrazy Henryka Rousseau — genialnością twórców czy ich technicznym niedouczeniem? Czym są spowodowane językowe grzechy Nezwała w stosunku do „Naši řeči” — tym, że jej nie czytał lub tym, że ją czytał, ale świadomie odrzucił<sup>1</sup>? Czy osiągnęłoby się rozluźnienie rosyjskiej normy literackiej, gdyby nie przyszedł Ukrainiec Gogol, nie panujący nad rosyjskim? Co by pisał Lautréamont zamiast pieśni Maldorora, gdyby nie był wariatem? Takie pytania należą do tegoż kręgu anegdotycznych problemów, jak sławny temat szkolnego wypracowania: Co by odpowiedziała Małgorzata Faustowi, gdyby była mężczyzną?

Ale nawet jeśli stwierdzilibyśmy, które formalne środki są typowe dla poetów danego okresu, nie ujawnilibyśmy jeszcze granicy poezji. Podobnych aliteracji i innych eufonicznych środków używa także współczesna retoryka, nie dość tego — używa ich codzienny, potoczny język. W tramwaju słuchamy dowcipów opar-

---

<sup>1</sup> „Naše řeč” — czasopismo, o którego naiwnym puryzmie w sprawach języka informuje zamieszczony w tomie *Praska škola strukturalna...* artykuł B. Havránka — zamieściła w numerze 14 w 1930 r. ostrą krytykę języka powieści Nezwała *Kronika z konci tisíciletí*. O obronie Nezwała wystąpili Jakobson i Mukařovský (przyp. red.). [Przypisy oznaczone w tym eseju jako „przyp. red.” powtarzamy za I wydaniem tekstu.]



tych na tych samych figurach, które występują w najsubtelniejszej liryce, a kompozycja plotek często odpowiada prawom kompozycji modnych nowel lub przynajmniej nowel minionego poetyckiego sezonu (w zależności od stopnia inteligencji plotkarza).

Granica, która oddziela dzieło poetyckie od tego, co nim nie jest, jest bardziej labilna niż granica państwowego chińskiego rytuału. Novalisowi i Mallarmému abecadło wydawało się największym poetyckim dziełem. Rosyjscy poeci podziwiali poetyckość karty win (Wiaziemski), inwentarza carskich strojów (Gogol), rozkładu jazdy (Pasternak), wreszcie rachunku z pralni (Kruczenych). Iluż poetów głosi dziś, że reportaż jest bardziej artystycznym dokonaniem niż powieść i nowela. Mało kogo by teraz oczarowała *Pohorská vesnice*, podczas gdy intymne listy Bożeny Němcovej są dla nas dziś genialnym poetyckim dziełem.

Istnieje dowcipna humoreska o grecko-rzymskich zapaśnikach. Światowego championa zwyciężył zapaśnik drugiej rangi. Jeden z widzów powiedział, że to jest szwindel, wyzwiał zwycięzcę do walki i zwyciężył. Następnego dnia prasa ujawniła, że i ta druga walka była przedtem umówionym szwindlem. Dotknięty widz przyszedł do redakcji i spoliczkował dziennikarza. Ale zarówno dziennikarska notatka, jak i oburzenie widza były także z góry umówionym szwindlem.

Nie wiercie poecie, który w imię prawdy, rzeczywistości itd., itd. wyrzeka się swojej poetyckiej przeszłości lub sztuki w ogóle. Tołstoj z rozgoryczeniem odrzucał swoje dzieło, ale nie przestał być poetą, lecz torował sobie drogę do nowych literackich form, jeszcze nie zautomatyzowanych. To prawda, że gdy aktor odrzuca maskę, ukazuje się szminka. Wystarczy przypomnieć niedawny karnawałowy żart Durycha<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> „Karnawałowy żart Durycha”, w oryginale „masopustni žert Durychův”, stanowi aluzję do następującego wystąpienia czeskiego powieściopisarza Jaroslava Durycha: W „Lidowych Novinach” 10 stycznia 1932 r. ukazała się pod pseudonimem Scapino ostra krytyka powieści Durycha. Pod pseudonimem ukrywał się znany historyk literatury Arne Novak. Durych odpowiedział na nią artykułem pt. *Masopust*, zamieszczonym w czasopiśmie „Akord”, V, 1932, w którym udawał człowieka przy-

Nie wierzcie także, jeśli krytyk walczy z poetą w imię prawdy i naturalności — w istocie odrzuca tylko jeden poetycki kierunek, tj. szereg środków deformujących materiał, dla innego poetyckiego kierunku, innego zespołu deformujących środków. Artysta w tym samym stopniu gra, gdy oznajmia, że tym razem to nie będzie *Dichtung*, lecz naga *Wahrheit*, jak również gdy stwierdza, że dane dzieło jest czystym wymysłem i że w ogóle „poezja jest kłamstwem, a poeta, który nie zaczyna kłamać od pierwszego słowa, nie jest nic wart”.

Zdarzają się historycy literatury, którzy wiedzą o poecie więcej niż sam poeta, niż estetyk, który analizuje strukturę jego dzieła, i niż psycholog, który bada strukturę wewnętrznego życia poety. Ci historycy literatury z nieomylnością katechety mówią nam, co w dziele poety jest tylko „ludzkim dokumentem”, co zaś jest „dokumentem artystycznym”, gdzie jest „szczerść” i „naturalny pogląd na życie”, a gdzie „udawanie” i „sztuczny, literacki pogląd”, co „idzie z serca”, a co jest „udawane”. To, co cytuję, to są zdania ze studium *Hlaváčkova dekadentí erotika* z niedawno opublikowanego dzieła Soldana<sup>3</sup>. Opisuje się stosunek między erotycznym poematem a erotyką poety tak, jak gdyby nie szło o pojęcia dialektyczne, o ich stałe przemiany i zwroty, lecz o sztywne hasła z naukowego słownika; tak jakby znak i oznaczony przedmiot były raz na zawsze monogamicznie związane i jakby stara psychologiczna teza, że żadne uczucie nie jest tak czyste, by nie było zmieszane z uczuciem sobie przeciwnym (ambiwalencja uczuć), była zapomniana.

Wiele historycznoliterackich prac do dziś dnia operuje martwym dualistycznym schematem psychologiczna rzeczywistość — poetycki wymysł i szuka mechanicznej przyczynowości między oboma — tak że mimo woli przychodzi na myśl pytanie, które męczyło kiedyś francuskiego szlachcica:

---

znającego się do porażki, upadku sił twórczych i godzącego się na ocenę swego przeciwnika (przyp. red.).

<sup>3</sup> F. Soldan — krytyk literacki, który wydał książkę *Karel Hlaváček. Typ české dekadence*, 1930, i redaktor haseł literackich w czeskiej encyklopedii (przyp. red.).

czy ogon jest przywiązany do psa, czy pies do własnego ogona?

Jak bezpłodne są te równania o dwóch niewiadomych, powie nam choćby dziennik Máchy, ogromnie pouczający dokument, który, niestety, dotąd jest publikowany ze znacznymi brakami. Jedni historycy literatury liczą się tylko ze społecznym dziełem poety i po prostu pozostawiają na boku problemy biografii. Inni starają się jak najdokładniej zrekonstruować biografię poety — uznajemy oba stanowiska, ale odrzucamy postępowanie tych historyków literatury, którzy na miejsce prawdziwej biografii poety dają przykrojoną dla czytanek jej oficjalną interpretację. Braki w dzienniku Máchy są po to, by marzycielska młodzież podziwiająca rzeźbę Myslbeka na Petrzynie<sup>4</sup> nie doznała rozczarowania. Ale, jak mówił już Puszkina, literatura i — dodajmy — tym bardziej źródła historycznoliterackie nie mogą się liczyć z 15-letnimi dziewczynkami, które zresztą czytają dziś rzeczy bardziej niebezpieczne niż dziennik Máchy.

W swoim dzienniku liryk Mácha ze spokojną epickością opisuje swoje fizjologiczne wyczyny — erotyczne i gastryczne. Męczącym szyfrem zaznacza z bezlitosną ścisłością buchaltera, jak i ile razy ukoił tęsknotę w czasie schadzek z Lori. Sabina mówi o Másze, że „myślące spojrzenie ciemnych oczu, szerokie czoło, przez które przebiegają głębokie myśli, zamyślony charakter, który wyraża się przede wszystkim bladością twarzy, delikatność i kobiece oddanie, to były te cechy, które go najbardziej u kobiet pociągały”. Cóż, tak wygląda dziewczęce piękno w poematach i powiastkach Máchy, podczas gdy szczegółowe opisy zewnętrznego wyglądu kochanki w jego dzienniku przypominają raczej bezgłowe torsy obrazów Šimy<sup>5</sup>.

Czy stosunek między liryką a dziennikiem jest sto-

<sup>4</sup> Josef Václav Myslbek (1848—1922) — wybitny czeski rzeźbiarz. Jednym z nieudanych jego dzieł jest pamiątkowy pomnik Máchy, wystylizowany sentymentalnie (przyp. red.).

<sup>5</sup> Wiersze: „Twoje niebieskie oczy. Malinowe usta. Złote włosy. Godzina, która jej wszystko zabrała, Ona w ustach, oczach, na czole jej Wdzięczny smutek i żal napisała...” *Márinka*: „Czarne proste włosy opadały ciężkimi pasmami, obramowując jej bladą, chudą twarz, która miała ślady wielkiej

sunkiem między *Dichtung* a *Wahrheit*? Nie, oba aspekty są jednakowo prawdziwe, są to tylko różne znaczenia lub, mówiąc uczenie, różne semantyczne plany tego samego przedmiotu, tego samego przeżycia. Filmowiec powiedziałby, że są to różne ujęcia tej samej sceny. Dziennik Máchy jest tak samo poetyckim dziełem jak *Máj* i *Márinka*, nie ma w nim ani cienia utilitaryzmu, jest to czysta sztuka dla sztuki, jest to poezja dla poety. Gdyby Mácha żył dziś, możliwe, że lirykę („Sarenko, biała sarenko, posłuchaj rady” itp.) zostawiłby dla intymnego domowego użycia, a opublikowałby właśnie dziennik. Związałibyśmy go z Joyce’em i Lawrence’em, do których w wielu szczegółach jest bardzo podobny, i krytyk napisałby, że ci trzej autorzy „usiłują przekazać nie zafalszowany obraz człowieka, który odrzucił wszystkie prawa i normy i teraz tylko płynie, porusza się, wspina się jak czysty instykt”. Wiersz Puszkina:

Pamiętam nagle zachwycenie,  
Niespodziewanie cię ujrzałem,  
Jak nieuchwytnie przywidzenie,  
Jak piękno bóstwa doskonałe.

(tłum. S. Pollak)

Tołstoj na starość się irytował, że o tej samej damie, którą opiewa ten wzniosły wiersz, Puszkina napisał we frywolnym liście do przyjaciela: „dziś z bożą pomocą miałem Annę Michajłównę”<sup>6</sup>. Ale *Mastičkař* to nie

---

piękności, opadały na jej białą, czystą szatę zapiętą u góry pod szyję, u dołu sięgającą malej, lekkiej nóżki, ukazując wysoką, wysmukłą postać. Czarna opaska obejmowała szczupłe ciało, czarna klamra zdobiła piękne, wysokie, białe czoło. Ale nic nie mogło się zrównać z pięknem płomiennych, czarnych, głęboko pod czołem osadzonych oczu... Tego smutku i tęsknoty żadne pióro nie opisze...” *Cikáni*: „Czarne loki podkreślały miłą bladość delikatnej twarzy; te czarne oczy, które się dziś po raz pierwszy uśmiechnęły, nie zapomniały jeszcze o długo trwającym smutku...” Podczas gdy dziennik: „Podniosłem jej suknię i patrzyłem na nią z przodu, z boku i z tyłu... Ależ ta ma ogromną d... Miała piękne białe uda... Bawiłem się jej nogą — zdjęła pończochę, usiadła na kanapie” itd... (J. Šima — malarz czeski mieszkający we Francji, bliski surrealizmowi — przyp. red.).

<sup>6</sup> W oryginale to brzmi drastyczniej.

jest bluźnierstwo<sup>7</sup>! Oda i burleska są równowartościowe pod względem swojej prawdziwości, są to tylko dwa poetyckie gatunki, dwa środki wyrazu, choćby służyły jednemu tematowi.

Temat, który ustawicznie, bez przerwy męczył Máchę, to podejrzenie, że nie był dla Lori pierwszy. W *Máju* ten motyw brzmi:

*Ach — ona, ona! Anjel můj!  
Proč klesla dřív, než jsem ji znal?  
Proč otec můj? — Proč svůdce tvůj?*

[*Ach — ona, ona! Anioł mój!  
Czemu upadła, wpierw nim ją poznałem?  
Czemu ojciec mój? — czemu uwodziciel twój?*]

Albo:

*Sok — otec můj! vrah — jeho syn.  
On svůdce dívky mojí!  
Neznámý mně.*

[*Rywal — ojciec mój! morderca — jego syn.  
On uwodziciel mojej dziewczyny!  
Nieznany mi.]*

W dzienniku Mácha opisuje, jak zeszywał z Lori papiery, jak ją miał dwa razy, „potem znowu mówiliśmy o tym, że komuś pozwoliła, życzyła sobie śmierci; mówiła: «O Boże! Jak bardzo jestem nieszczęśliwa!»”. Następuje potem gwałtowna erotyczna scena, a dalej dokładny opis tego, jak poeta wychodzi na stronę. Na końcu jest sentencja: „Niech jej Pan Bóg daruje, jeśli mi kłamie, ja jej nie opuszczę, jeśli mnie kocha, a zdaje się, że tak jest, przecież wziąłbym sobie nawet kurwę, gdybym wiedział, że mnie kocha.”

Ten, kto by powiedział, że drugi motyw jest wierną fotografią rzeczywistości, podczas gdy pierwszy (*Májo-u-y*) jest tylko poetycką fikcją, uprościłby rzeczywistość jak szkolny podręcznik. Być może, że właśnie redakcja *Mája* jest szerszym przejawem duchowego ekshibicjo-

---

<sup>7</sup> *Mastičkař* — najstarszy dochowany fragment świeckiego tekstu czeskiego dramatu (XIV w.), czeska farsa wielkanocna, parodiująca zmartwychwstanie (przyp. red.). [Zob. w tym tomie: *Sredniowieczne parodyjne misterium...*]

nizmu, wzmocnionego jeszcze kompleksem Edypa (rywał — ojciec mój)<sup>8</sup>. Przecież także motywy samobójcze w poezji Majakowskiego uważano kiedyś tylko za literacki chwyt i uważano by je za takie do dziś, gdyby Majakowski, tak jak Mácha, umarł przedwcześnie na zapalenie płuc.

Sabina mówi o Másze, że „w pozostałych notatkach jego czytamy jakiś ułamkowy opis jakiejś osoby o neoromantycznym charakterze, który wydaje się wiernym wyrazem samego poety i głównym wzorem, według którego tworzy umiłowane charaktery. Bohater tego fragmentu zabił się u nóg dziewczyny, którą gorąco kochał i która na tę miłość jeszcze goręcej odpowiadała. Myśląc, że ona jest uwiedziona, zmuszał ją przysięgami, ażeby mu nazwała swego uwodziciela, by ją pomścił; ona przeczyła, on płonął gniewem, szalał — ona przysięgała; ta myśl jak błyskawica przebiegła: ja bym go zabił, mszcząc ją, moją karą byłaby śmierć; niech żyje, ja nie mogę.” Zdecydował się wtedy popełnić samobójstwo, a o swej kochance myślał, „że jest aniołem cierpliwości, nie chcąc nawet swego uwodziciela uczynić nieszczęśliwym”. Ale w ostatniej chwili zrozumiał, „że mu skłamała”, i „anielska twarz zmieniła mu się w diabelską”. W liście do zaufanego przyjaciela Mácha opisuje tę swoją miłosną tragedię: „Raz powiedziałem panu, że mógłbym zwariować z jednego powodu: jest to tu — *eine Nothzucht ist unterlaufen* — — — ; — Matka mojej dziewczyny umarła, straszliwa przysięga została złożona o północy u jej trumny — — — i — — — nie była to prawda — a ja — ha ha ha! — Edwardzie! Ja nie zwariowałem — ale awanturowałem się.”

Tak więc trzy wersje: morderstwo i kara, samobójstwo, wściekłość i rezygnacja. Każdą z tych wersji poeta przeżył. Każda jest jednakowo prawdziwa bez względu na to, która z tych możliwości została zrealizowana w osobistym życiu, a która w dziele literackim. Zresztą kto przeprowadzi rozgraniczającą linię między

---

<sup>8</sup> Tak samo w powieści *Cikáni*: „Ojciec mój! — ojciec uwiódł matkę — nie, on zamordował matkę moją — matkę — nie matkę uwiódł, kochankę moją — uwiódł kochankę ojca — matkę moją — a ojciec mój zamordował ojca mego!”

samobójstwem a Puszkimowskim pojedynkiem lub czytankowo-bezsensownym zgonem Máchy<sup>9</sup>?

Wielorakie krzyżowanie się poezji i osobistego życia przejawia się nie tylko w dobitnej komunikatywności poetyckiego dzieła Máchy, ale także jednocześnie w intymnym przesiąkaniu literackich motywów w życiu. Obok uwag o indywidualno-psychologicznej genezie nastrojów Máchy jest uprawnione pytanie o ich funkcję społeczną. „Oszukana jest miłość ma.” Nie jest to tylko osobista sprawa Máchy — słusznie podkreślił Tyl w mistrzowskim pamflecie *Rozervanec*<sup>10</sup> — jest to rola, ponieważ sztandarowe hasło literackiej szkoły Máchy brzmi, że „tylko cierpienie jest matką prawdziwej poezji”. W planie historycznoliterackim (powtarzamy — w planie historycznoliterackim) Tyl ma rację, kiedy mówi: Másze dogadza, gdy może powiedzieć, że jest nieszczęśliwy w miłości.

Temat uwodziciela i zazdrośnika jest właściwym wypełnieniem pauzy, chwili zmęczenia i smutku po zaspokojonej miłości.

Poczucie nieufności konkretyzuje się w konwencjonalnym motywie dokładnie opracowanym przez poetycką tradycję. Sam Mácha w liście do przyjaciela podkreśla literackie zabarwienie tego motywu: „Takich rzeczy, jakie się ze mną działy, ani Wiktor Hugo, ani Eugeniusz Sue w swoich najstraszliwszych powieściach nie byli w stanie opisać, a ja je przeżyłem i — jestem poetą.” Czy ta niszcząca nieufność ma podstawę w stanie faktycznym, czy jest swobodną poetycką inwencją,

---

<sup>9</sup> Tak opisuje swój stan chory Mácha na trzy dni przed śmiercią: „Przeczytałem, że Lori wyszła z naszego domu, tak się rozwścieczyłem, że mogłem umrzeć. Tak że od tego czasu wyglądam bardzo źle. Wszystko tu rozbiłem i myślałem, że muszę natychmiast stąd odejść, a ona, że może robić, co chce. Ja wiem, dlaczego chcę, aby nawet z domu nie wychodziła.” I grozi kochance w formie jambicznej: *bei meinem Leben schwör ich Dir, Du siehst mich niemals wieder.* (Aluzja do „czytankowo-bezsensownego zgonu” Máchy dotyczy znanej biograficznej wersji śmierci poety, w której się mówi, że Mácha miał umrzeć na zapalenie płuc, którego się nabawił, gasząc pożar w miasteczku — przyp. red.).

<sup>10</sup> *Rozervanec* jest tytułem noweli Tyla, której bohater ma być satyrycznym portretem Máchy (przyp. red.).

jak mówi Tyl, ten problem ma znaczenie tylko dla medycyny sądowej.

Każda słowna manifestacja w pewnym sensie stylizuje i przetwarza rzeczywistość, którą opisuje. Decyduje tendencja, patos, adresat, przedwstępna „cenzura”, zasób gotowych schematów. Ponieważ poetyckość słownej manifestacji wyraźnie mówi, że w istocie nie idzie o komunikację, może tu być „cenzura” przytłumiona i osłabiona. Poeta prawdziwej skali, Janko Král', który w swoich chropawo pięknych improwizacjach genialnie zaciera granice między atakami delirium a ludową pieśnią i jest jeszcze mniej skrepowany w swojej wyobraźni, jeszcze bardziej spontaniczny w swoim miłym prowincjonalizmie niż Mácha — Janko Král' jest obok Máchy niemal podręcznikowym przypadkiem „kompleksu Edypa”.

Božena Němcová, kiedy osobiście poznała Král'a, napisała o nim do przyjaciółki: „To ogromny dziwak, a ta jego żona jest bardzo piękna, młodziutka, ale okropna gęś. A on ją traktuje tak właśnie jak dziewczynę. Sam powiedział, że on kochał tylko jedną kobietę nade wszystko, z całej swej duszy, i to była jego matka, ale ojca z taką samą namiętnością nienawidził, a właśnie dlatego, że do matki źle się odnosił (on to samo robi w stosunku do żony) — odkąd umarła, nie kocha nikogo. Mnie się wydaje, że ten człowiek umrze w domu wariatów!” A ta nadzwyczajna inflantylność w życiu Král'a, która przeraziła tonem szaleństwa odważną przecież Boženę Němcová, nikogo nie przeraża w wierszach Král'a; są wydane w zbiorze *Čítanie študujícíj mládeže* i wydają się tylko „maską” — chociaż rzadko w poezji miłosna tragedia syna i matki była tak prosto i jasno odkryta.

O czym opowiadają ballady i pieśni Král'a? — o gorącej miłości macierzyńskiej, której „nigdy nie dało się dzielić”, o koniecznym odejściu syna, który mimo „macierzyńską radę” wie na pewno: „na próżno: kto przeciw losowi? Nie mnie sądzono”, o niemożliwości powrotu „z obcych krajów do domu, do matki”. Rozpaczliwie oczekuje matka syna: „na tym całym świecie jest grobowy smutek i ani słowa nie ma o synu”. Rozpaczliwie szuka syn matki: „Po co idziesz do domu



do braci i ojca?... Po co na wieś, skrzydlaty sokole?  
Twoja matka poszła na to puste pole." Strach, fizyczny  
strach dziwnego Janka skazanego na zgubę, sen o łonie  
matki brzmi niemal po nezvalowsku <sup>11</sup>.

Z Nezvala *Historie šesti prázdnych domů*:

*Maminko*

*Můžeš-li nech mě na vždycky tam dole  
V prázdném pokoji kde se nikdo nepřijímá  
Je mi sladce v tvém podnájmu  
A bude to strašné až mne z něho vypudí  
Kolikerá stěhování mne očekávají  
A to nejstrašnější stěhování  
Stěhování za smrt*

[Mamusi]

Jeśli możesz pozostaw mnie na zawsze tam na dole  
W pustym pokoju gdzie się nikogo nie przyjmuje  
Jest mi słodko na komornym u ciebie  
A straszne to będzie gdy mnie z niego wypędzą  
Ilokrotne przeprowadzki mnie oczekują  
I ta najstraszniejsza przeprowadzka  
Przeprowadzka na śmierć]

Z Král'a *Zverbovaného*:

*Ach, mamička moja, keds' ma rada mala,  
k čomus' ma takému losu do rúk dala!  
Ved's ma vyložila na tento cudzí svet,  
ako ked' zo črepa vyhodia mladý kvet;  
kvet ten, ktorý l'udia dosiaľ' nevoňali,  
ked' ho chcú vytrhat', načože ho siali!  
T'ažko to, pret'ažko lúčke bez dáždíčka,  
ale sto ráz t'ažšie, ked' moria Janička.*

[Ach, matulu moja, skoroś mnie kochała,  
Czemuś takiemu losowi mnie do rąk dała!  
Przecież mnie wydałaś na ten to obcy świat,  
Jako się z doniczki wyrzuca młody kwiat;  
Kwiat ten, którego ludzie dotąd nie wachali,  
Jeśli go chcą wyrwać, po cóż ci go siali!  
Ciężko-ci, oj ciężko łączce bez deszczyka,  
Lecz sto razy ciężej, gdy morzą Janiczka.]

---

<sup>11</sup> Poezje zebrane Janka Král'a wydał dopiero w r. 1893 J. Vlček pod tytułem *Verše Janka Král'a*. Pozostałą rękopiśmiennej spuściznę Král'a wydał w r. 1938 S. Mečiar pod tytułem *Neznáme básne*. Cytowane wydanie (*Balady a piesne*) pochodzi z r. 1923 (Král' pod koniec życia rzeczywiście oszalał — przyp. red.).

Konieczną antytezą szybkich dopływów poezji do życia jest jej nie mniej szybki odpływ:

*Po této cestě jsem nikdy nešel  
Ztratil jsem vajíčko kdo je našel?  
Bílé vejce černé slepice  
Drží se ho tři dni zimnice*

*Celou noc vyje pes  
Jede jede kněz  
Žehná všem dveřím  
Jak páv svým peřím*

*Je pohřeb je pohřeb a sněží  
Vajíčko za rakví běží  
Není to žert  
v tom vajíčku je čert*

*Zlé svědomí mně hýčká  
Žij tedy bez vajíčka  
Čtenáři blázne  
Vajíčko bylo prázdné*

*[Po tej drodze nigdym jeszcze nie siedł  
Zgubiłem jajeczko kto je znalazł?  
Białe jajo czarnej kury  
trzyma się go trzy dni febra*

*Całą noc wyje pies  
Jedzie jedzie ksiądz  
Błogosławi wszystkim drzwiom  
Jako paw swym piórom*

*Jest pogrzeb jest pogrzeb i śnieg pada  
Jajeczko za trumną biegnie  
Nie jest to żart  
W tym jajeczku jest czart*

*Złe sumienie mnie głaszcze  
Żyj więc bez jajeczka  
Czytelniku głupcze  
Jajeczko było puste]*

Prostolinijni głosiciele rewolucyjnej poezji bądź rozpaczliwie przemilczali takie gry słowne poetystów<sup>12</sup>, bądź z goryczą mówili o zdradzie i upadku poety. Jestem zupełnie przekonany, że te Nezvalowe piosenki

---

<sup>12</sup> Poetyści — nazwą tą określano grupę poetów reprezentujących kierunek bliski surrealizmowi (przyp. red.).

są równie znaczącym nowatorstwem, jak przemysłany, absolutnie logiczny ekshibicjonizm jego antyliryki<sup>13</sup>. Te dziecinne gry słowne są jednym z odcinków wielkiego jednolitego frontu skierowanego przeciw fetyszymowi słowa. Druga połowa XIX wieku była okresem szybkiej inflacji językowych znaków. Nie byłoby trudno dowieść tej tezy na gruncie socjologii. Najbardziej typowe kulturowe przejawy tego okresu zawierają w sobie wysiłek ukrycia tej inflacji za wszelką cenę i wzmożenia zaufania do papierowego słowa przy pomocy wszelkich środków. Empiryzm i naiwny realizm w filozofii, liberalizm w polityce, kierunek młodogramatyczny w językoznawstwie, kołyszający iluzjonizm w literaturze i na scenie, czy to będzie naiwność naturalistycznej iluzji, czy solipsystyczna iluzja dekadenska, atomizujące metody literaturoznawstwa (a właściwie nauki w ogóle) — tak się nazywają rozmaite środki, za pomocą których ratowano kredyt słowa i wzmacniano wiarę w jego realną wartość.

A teraz! Współczesna fenomenologia konsekwentnie ukazuje językową fikcję i dowcipnie uzasadnia podstawową różnicę między znakiem a oznaczonym przedmiotem, między słownym znaczeniem a treścią, do której się to znaczenie odnosi. Paralelnym zjawiskiem na polu społeczno-politycznym jest namiętna walka przeciw różnym szkodliwie abstrakcyjnym, mglistym słowom i frazom, ideokratyczny bój przeciw „słowom-oszustom”, zgodnie z obrazowym wyrażeniem. W sztuce to było kino, które jasno i wyraźnie pokazało niezliczonym widzom, że język jest tylko jednym z możliwych znakowych systemów, tak jak niegdyś astronomia pokazała, że Ziemia jest tylko jedną z wielu planet, i w ten sposób wywołała ogromną zmianę światopoglądu. W istocie już droga Kolumba oznaczała koniec mitu o wyłączności starego świata. Ale tylko nowoczesny rozmach Ameryki zadał mu ostatni cios — tak samo film był na początku uważany tylko za egzotyczną kolonię sztuki i tylko w ciągu swego rozwoju krok za krokiem rozbijał panującą ideologię minio-

---

<sup>13</sup> Tom wierszy Nezvala pt. *Skleněný Havelok* zawierał cykl sarkastycznych wierszy „Antyliryka” (przyp. red.).

nego dnia. A wreszcie poezja poetystów i pokrewnych kierunków w sposób oczywisty dowodzi specyficznych praw słowa. Kapryśne pogaduszki Nezvala znajdują więc dla siebie czynnych sprzymierzeńców.

Ostatnio należy do dobrego tonu w krytyce wysuwanie błędów tak zwanego formalistycznego literaturoznawstwa. Ta szkoła rzekomo nie rozumie stosunku sztuki do społecznego życia, głosi sztukę dla sztuki i kroczy śladami Kantowskiej estetyki. Krytycy, którzy tak twierdzą, są w swoim radykalizmie tak dalece prostolinijni, że zapominają o istnieniu trzeciego wymiaru, widzą wszystko na płaszczyźnie. Ani Tyńjanow, ani Mukařovský, ani Szklowski, ani ja nie głosimy samowystarczalności sztuki, lecz wskazujemy na to, że sztuka jest częścią społecznej struktury, elementem pozostającym w określonych stosunkach z innymi, elementem zmiennym, ponieważ się ciągle dialektycznie zmienia zarówno zakres sztuki, jak i jej stosunek do innych wycinków społecznej struktury. To, co podkreślamy, to nie separatyzm sztuki, lecz autonomiczność estetycznej funkcji.

Już powiedziałem, że treść pojęcia „poezja” jest labilna i czasowo zmienna, ale poetycka funkcja, poetyckość, jak podkreślali „formaliści”, jest elementem *sui generis*, którego nie można mechanicznie sprowadzać do innych elementów. Ten element można ukazać i usamodzielnąć, tak jak są ukazane i usamodzielnione artystyczne chwytły w kubistycznych obrazach — ale to jest szczegółowy wypadek, wypadek, który z punktu widzenia dialektyki sztuki ma swój *raison d'être*, jest to jednak wypadek szczególny. Najczęściej poetyckość jest częścią złożonej struktury, ale częścią, która w sposób konieczny przetwarza pozostałe elementy i współokreśla wartość całości, podobnie jak olej nie jest osobnym daniem, ale także nie jest przypadkowym dodatkiem, mechanicznym składnikiem, zmienia smak całego jedzenia, czasem zaś jego rola jest tak duża, że rybka traci pierwotną genetyczną nazwę i otrzymuje w czeskim nazwę „olejówka”. Niech tylko w dziele językowym zdobędzie dominujące znaczenie poetyckość, poetycka funkcja, mówimy o poezji.

Ale w czym się przejawia poetyckość? — w tym,

że słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazwanego przedmiotu lub jako wybuch emocji. W tym, że słowa, ich zestawienia, ich znaczenie, ich zewnętrzna i wewnętrzna forma nie są tylko objętym skierowaniem uwagi na rzeczywistość, lecz nabywają własnej wagi i wartości.

Po co to wszystko jest potrzebne? Dlaczego trzeba podkreślać, że znak nie pokrywa się z przedmiotem? Dlatego, że obok bezpośredniej świadomości tożsamości między znakiem a przedmiotem (A jest  $A_1$ ) potrzeba bezpośredniej świadomości braku tożsamości (A nie jest  $A_1$ ); ta antynomia jest konieczna, ponieważ bez sprzeczności nie ma ruchu pojęć, nie ma ruchu znaków, stosunki między pojęciem a znakiem automatyzują się, czynność przechodzi w stan, świadomość rzeczywistości obumiera<sup>14</sup>.

Jestem przekonany, że rok 1932 wejdzie do dziejów czeskiej kultury jako rok *Skleněného Haveloku* Nezvala, tak samo jak rok 1836 jest dla czeskiej kultury rokiem *Mája* Máchy. Współczesnym takie twierdzenia najczęściej wydają się paradoksalne. Nie mam na myśli, oczywiście, ani Tomička<sup>15</sup>, który ogłosił, że *Máj* jest śmieciem, a jego autor wierszokletą, ani licznych spadkobierców Tomička. Ale także współczesnym entuzjastom poety często takie przepowiednie wydają się przesadne. Tegoroczne wybory, kryzys, skandaliczne procesy są uważane zawsze za coś bardziej charakterystycznego i zauważalnego. Dlaczego? Odpowiedź jest prosta.

Podobnie jak poetycka funkcja organizuje poetyckie dzieło i rządzi nim, ale przy tym nie bije w oczy wprost, tak i poetyckie dzieło w całokształcie społecznych wartości nie bije w oczy, nie wybijają się nad inne. A mimo to jest zasadniczym i świadomym celu organizatorem ideologii. Właśnie poezja broni przed automatyzacją, przed zardzewieniem naszych formułek mi-

---

<sup>14</sup> Zob. rozprawę S. Karcewskiego *Du dualisme asymétrique du signe linguistique* TCLP 1, 1929 (przyp. red.).

<sup>15</sup> J. Sl. Tomiček — krytyk okresu czeskiego odrodzenia, bardzo surowo oceniający K. H. Máchę z punktu widzenia ideałów narodowych odrodzenia (przyp. red.).

łości i nienawiści, oporu i poddania się, wiary i negacji.

Procent obywateli, którzy przeczytali wiersze Nezvala, nie jest wielki. Ci, którzy przeczytali i przyjęli, będą trochę inaczej żartować z przyjacielem, wymyślać nieprzyjacielowi, intonować wzruszenie, wyznawać i przeżywać miłość, politykować. A jeśli przeczytali i odrzucili, to jednak ich sposób mówienia nie pozostanie taki sam, nie pozostanie taki sam także codzienny rytuał. Będą długo prześladowani przez fikcyjną ideę: by w niczym nie być podobnym do Nezvala. Będą się wszelkimi sposobami bronić przed jego motywami, obrazami, przed jego frazeologią. Ale sprzeciw w stosunku do poezji Nezvala jest zupełnie innym psychologicznym stanem niż jej nieznamość. A dzięki tym admiratorom i przeciwnikom poezji Nezvala jej motywy i intonacje, jej słowa i składnia będą się szerzyć wciąż dalej i dalej i będą kształtować język i cały habitus nawet tych ludzi, którzy wiedzą o Nezvalu tylko z kroniki w dzienniku „Národní Politika”<sup>16</sup>.

Tak jak Jourdain Moliera nie wiedział, że mówi prozą, tak nie wie dziennikarz piszący wstępniaki do brukowego dziennika, że przeżuwa nowatorskie niegdyś hasła światowej sławy filozofów, a wielu naszych współczesnych nie ma pojęcia o Hamsunie, o Šrámku lub Verlainie, ale przy tym kocha według Hamsuna, według Šrámka lub Verlaine'a. Współczesna etnografia nazywa to *Gesunkenes Kulturgut* — zdegradowaną wartością kulturalną<sup>17</sup>.

Dopiero kiedy epoka umiera i rozpada się ścisły związek jej poszczególnych elementów, wtedy to na

---

<sup>16</sup> „Národní Politika” — reakcyjny, drobnomieszczański dziennik, który chętnie w kronice skandalów umieszczał informacje o konfliktach obcych dziennikowi intelektualistów z porządkiem policyjnym. Nezval miał kilkakrotnie znaleźć się w tej kronice (przyp. red.).

<sup>17</sup> Kilka poglądowych przykładów: zdegradowaną wartością kultury barokowej są liczne elementy środkowoeuropejskiej sztuki ludowej, zdegradowaną wartością kultury oświecenia jest dzisiejsze wolnomyślicielstwo i prostolinijny genetyczny i „naturalistyczny” kierunek niemieckiej nauki drugiej połowy XIX w., który przetrwał do dziś jako *tief gesunkenes Kulturgut* w formie hitleryzmu.

sławnym cmentarzu historii nad różnego rodzaju archeologiczną starzyzną wznoszą się poetyckie „pamiątki”. Wtedy mówimy z pietyzmem o epoce Máchy. Tak dopiero w grobie znajdujemy ludzki szkielet wtedy, kiedy jest już na nic. Wymykał się uwadze, gdy pełnił swoją rolę, chyba gdybyśmy go sztucznie przeświecili promieniami Roentgena, chyba gdybyśmy dociekliwie badali: czym jest kręgosłup, czym jest poezja.

*Przełożyła Maria Renata Mayenowa*

*Que la critique d'une part, et que la versificateur d'autre part, le veuille ou non*

[Czy z jednej strony krytyka, z drugiej zaś wersyfikatorska, chcą tego, czy nie]

Ferdinand de Saussure

Zawsze i wszędzie, gdy prowadzę dyskusję nad fonologiczną i gramatyczną tkanką poezji, i niezależnie od tego, w jakim języku został napisany badany wiersz i z jakiej epoki pochodzi, niezmiennie wśród czytelników lub słuchaczy pojawia się pytanie: Czy poeta z rozmysłem i racjonalnie w toku swojej pracy twórczej zaplanował wzory odkryte przez analizę lingwistyczną i czy był ich rzeczywiście świadom?

Rachunek prawdopodobieństwa, jak i staranne porównanie tekstów poetyckich z innymi rodzajami przekazów słownych dowodzą, iż uderzających osobliwości w poetyckim wyborze, nagromadzeniu, nakładaniu się na siebie, rozłożeniu i wykluczeniu różnych klas fonologicznych i gramatycznych nie można uważać za zdarzenia małej wagi rządzone prawem przypadku. Każda znacząca kompozycja poetycka, czy to improwizacja, czy owoc długiej i wyczerpującej pracy, zakłada celowy dobór materiału słownego.

Szczególnie gdy porównujemy zachowane warianty wiersza, możemy zdać sobie sprawę z tego, jakie znaczenie ma dla autora struktura fonemiczna, morfologiczna i syntaktyczna. Jego świadomość może nie obejmować i często faktycznie nie obejmuje tego, czym są węzły tej sieci, ale nawet nie umiając wyróżnić właściwych środków poetyckich i jego wrażliwy czytelnik spontanicznie pojmują artystyczną przewagę kontekstu wyposażonego w te składniki nad tekstem podobnym, ale ich pozbawionym.



Poeta jest bardziej przyzwyczajony do abstrahowania tych wzorów werbalnych, a szczególnie tych reguł wersyfikacji, które uważa za obowiązujące, podczas gdy środki fakultatywne, zmienne, nie poddają się tak łatwo odrębnej interpretacji i definicji. Rozważania świadome są, oczywiście, możliwe i w twórczości poetyckiej mogą odgrywać korzystną rolę: kładzie na to nacisk Baudelaire w odniesieniu do Edgara Allana Poe. Jednakże otwarte pozostaje pytanie: czy w pewnych przypadkach ukryta intuicja werbalna nie poprzedza nawet takich świadomych rozważań i czy nie stanowi ona ich podłoża. Racjonalne uzmysłowienie sobie (*prise de conscience*) tej właśnie struktury może zrodzić się w autorze później albo nawet może się nie zrodzić nigdy. Nie można dogmatycznie odrzucać dobrze ugruntowanych twierdzeń, jakie wymieniali między sobą Schiller i Goethe. Zgodnie z doświadczeniem (*Erfahrung*) Schillera opisanym w jego liście z 27 marca 1801 roku, poeta rozpoczyna *nur mit dem Bewusstlosen* [„tylko od tego, co nieświadome”]. W odpowiedzi na to, w liście z 3 kwietnia Goethe stwierdza, że on idzie nawet dalej (*ich gehe noch weiter*). Głosi, iż prawdziwa twórczość prawdziwego poety *unbewusst geschehe*, podczas gdy wszystko, co zostało uczynione racjonalnie *nach gepflogner Überlegung* jawi się *nur so nebenbei*. Goethe nie wierzy, by dodatkowa refleksja poety mogła poprawić i udoskonalić jego dzieło.

Wielimir Chlebnikow, wielki poeta rosyjski naszego wieku, wspominając po kilku latach swój zwięzły wiersz *Konik polny* napisany w roku 1908, zdał sobie nagle sprawę, iż w całym jego pierwszym, kluczowym zdaniu — *ot toczki do toczki* [„od kropki do kropki”] — każdy z dźwięków *k*, *r*, *l* i *u* występuje pięć razy „niezależnie od chęci człowieka, który napisał ten nonsens” (*pomimo żelanija napisawszego etot wzdor*), jak sam wyznał w esejach 1912—1913; to przekonanie potwierdzają wszyscy ci poeci, którzy przyznają, że ich utwór może zawierać skomplikowany rysunek językowy, niezależnie od ich świadomości i woli (*que [...] le versificateur [...] le veuille ou non*), czy — by użyć wyznania Williama Blake’a — „bez Premedytacji, a nawet wbrew mojej Woli”. Ale w swoich później-

szych rozważaniach Chlebnikow także przeoczył znacznie szerszą skalę tych regularnych powtórzeń fonologicznych. W rzeczywistości wszystkie spółgłoski i samogłoski należące do trzysylabowego pnia inicjalnego, obrazowego neologizmu *krytyszkuja* (od *krytyszko*, „skrzydełko”) zdradzają tę samą „pięciokrotną strukturalizację”, tak że zdanie to, które poeta dzieli już to na trzy, już to na pięć wersów, mieści w sobie 5 /k/, 5 spółgłosek wibracyjnych /r/ i /r'/, 5 /l/, 5 szumiących (/ż/ i /š/) i 5 syczących spółgłosek ciągłych (/z/, /s'/), 5 /u/ oraz w każdym z dwu zdań składowych 5 /i/ w obu różnych — przednim i tylnym — wariantach kontekstowych tego fonemu:

*Krytyszkuja zolotopis'móm tonczájszych żył,  
Kuzniéczik w kúzow púza ułóżył  
Pribriéżnych mnógo tráw i wiér.*

[Skrzydełkując złotym pismem najdelikatniejszych żył  
Konik polny w pudło brzucha ułożył  
Przybrzeżnych wiele traw i wierzeń.]

Zacytowany trójwiersz (zob. Chlebnikow, 1933:V, 191) — ciąg 16 podwójnych, głównie trocheicznych stóp — ma w każdej z trzech linijek cztery sylaby akcentowane. Spośród fonemów akcentowanych pięć samogłosek mollowych (zaokrąglonych) — 3 /ú/ plus 2 /ó/ — przeciwstawia się ich pięciu niemollowym (niezaokrąglonym) odpowiednikom — 2 /i/ plus 3 /é/; a, z drugiej strony, te dziesięć fonemów nieskupionych dzieli się na pięć samogłosek rozproszonych (wysokich) — 3 /ú/ plus 2 /i/ oraz ich pięć nierozproszonych (średnich) odpowiedników — 2 /ó/ plus 3 /é/. Dwa skupione /á/ zajmują tę samą, drugą od końca pozycję wśród samogłosek akcentowanych w wersie pierwszym i ostatnim i oba poprzedzone są przez /ó/: *pis'mÓm tonczÁjszych — mnÓgo trÁw*. Pięć oksytonów trójwiersza — wszystkie pięć przypada na sylabę zamkniętą — dopełnia jego pięciodzielnego wzorca.

Łańcuch kwintetów, który dominuje w strukturze fonologicznej tego fragmentu, nie może być ani przypadkowy, ani obojętny poetycko. Nie tylko sam poeta, nieświadom w rzeczywistości ukrytego chwytu, lecz

także jego wrażliwi czytelnicy spontanicznie dostrzegają zdumiewającą integralność cytowanych wersów, nie umiając wykryć jej podstaw.

Dyskutując przykłady „mowy samej w sobie” (*samowitaja rzecz*), które wykazują predylekcję do „struktury pięciopromiennej” (*piatituczewoje strojenije*), Chlebnikow zauważył to upodobanie w początkowym zdaniu swojego wcześniejszego *Konika polnego* — napisanego, *notabene*, jednocześnie ze śmiałymi studiami de Saussure’a na temat anagramów poetyckich — ale nie zwrócił uwagi na główną rolę, jaką w związku z tym odgrywa imiesłów *Kryłyszkiuja*, początkowy neologizm wiersza. Dopiero wróciwszy ponownie do tych samych linijek w późniejszym esej (1914, zob. Chlebnikow, 1933:V, 194), autor uległ czarowi anagramu ukrytego w imiesłowie: zgodnie z Chlebnikowem, słowo *uszkúj* („statek piracki”, metonimicznie „pirat”) siedzi w poemacie „jak na koniu trojańskim”: *KRYŁySZKÚJA* „skrzydełkując” *sKRYŁ uSZKÚJA dieriewiánnij kón’* „drewniany koń skrył pirata”. Bohater tytułowy *KUzNiécziK*, z kolei, jest paronomastycznie związany z *uszkUjNIK* „pirat”, a dialektalne określenie konika polnego, *koniók*, „mały koń” musiało wspierać Chlebnikowską analogię z koniem trojańskim. Żywe związki spokrewnionych wyrazów *kuzniécziK*, dosłownie „mały kowal”, *kuzniéc* „kowal”, *kózni* „knowania”, *kowát’*, *kujú*, „kuć” i *kowárnyj* „podstępny” wzmacniają obrazowość i taka ukryta sprężyna stworzonej przez Chlebnikowa etymologii poetyckiej łączy słowa *kuzniécziK* i *kúZow* „pudło, skrzynia” wypełniona wieloma przybrzeżnymi trawami, wierzeniami, a być może różnymi nieproszonymi gośćmi. Łabędź w neologizmie zamykającym ten sam wiersz *Ó lebiediwo* — *Ó ozari!*, „rozjaśnij!” wydaje się dalszą aluzją do homeryckiego podłoża tego zagadkowego obrazu: modlitwą do boskiego łabędzia, który zrodził Helenę trojańską. *Lebied-iwo* powstało według modelu *ogn-iwo* „krzesiwo”, ponieważ przemiana Zeusa w płonącego łabędzia przywodzi na myśl zamianę krzemienia w ogień. Forma *lubiedi* występująca w pierwotnym szkicu *Konika polnego* była sugestywną zbitką *lébiedi* „łabędzie” z rdzeniem *lub-* (odpowiada polskiemu „miło-”), ulubionym rdzeniem

w pomysłach słownych Chlebnikowa. Słowo-klucz wiersza musiało spontanicznie, „z czystego nierozsądku” (w czystom nierazumii) zainspirować i określić całą kompozycję.

Metajęzyk poety może pozostawać daleko w tyle za jego językiem poetyckim, a Chlebnikow jest tego dowodem nie tylko z racji zasadniczych luk w jego spostrzeżeniach dotyczących pięciokrotnego wzorca w rozważanym trójwierszu, lecz bardziej jeszcze wtedy, gdy w następnym zdaniu tego samego eseju boleje nad brakiem takiego samego uporządkowania w swoim wojowniczym czterowierszu — *Búd'tie grózný kak OstrÁnica, || PłÁtow i BakłÁnow, || Pólno wam kłÁniat'sia || Róże basurmÁnow* — i zdumiewająco traci z oczu jego sześć kwintetów: pięć a akcentowanych i w pozycji mocnej; pięć samogłosek mollowych (zaokrąglonych) — /ó/, /ú/ i nieakcentowane /u/; pięć spółgłosek wargowych, wszystkie inicjalne, zwarte /b/, /p/; pięć tylnopodniebiennych spółgłosek zwartych /g/, /k/; pięć zębowych spółgłosek zwartych /t/, /t'/; pięć spółgłosek syczących /z/, /s/, /c/. Tak więc prawie połowa tego łańcucha fonemów należy do „pięciopromiennego” wzorca; a w dodatku, poza przytoczonymi samogłoskami i spółgłoskami właściwymi (obstruents), sonanty wykazują precyzyjną niemal symetrię — /r n r n' || l l n || l n l n' || r r n/ — i wszystkie sonanty czterowiersza dzielą się równo na osiem płynnych i osiem nosowych.

W pochodzącej z roku 1919 przedmowie do planowanych *Dzieł zebranych* Chlebnikow (1928:8) widział króciutkiego *Konika polnego* jako „małe wejście boga ognia” (*małyj wychod boga ognia*). Wers między początkowym trójwierszem a końcową modlitwą, *Pin'-pin' tararáchnuł* (w oryginale *Tararapín' pin' knuł*) *ziniziwiér*, zdumiewa połączeniem gwałtownego, podobnego do grzmotu uderzenia *tararach* — ze słabym piskiem *pin'* i przypisaniem tego oksymoronu do podmiotu *ziniziwiér*, który, podobnie jak inne warianty dialektalne *zienziewiér*, *zienziewiél*, *zienziewiěj*, jest zapożyczeniem słownym spokrewnionym z angielskim *ginger*, ale w rosyjskim znaczy „ślaz”. Czytelnik, zachęcony podwójnym Chlebnikowskim odczytaniem słowa *kryłyszskúja*, mógłby podejrzewać podobny, oparty na

paronomazji związek między *zinziwiér* a grzmiącym *Ziewiés „Zeus”*: /Z'InZ'IVÉr/ — /Z'IVÉs/.

Gdy Chlebnikow zauważył i zaczął badać skłonność do częstych pięciokrotnych powtórzeń dźwiękowych w poezji, szczególnie w jej odmianach swobodnych, pozarozumowych (*zaumnyje*), zjawisko to zachęciło go do porównania z pięcioma palcami oraz z budową rozgwiazdy i plastra miodu (1933 : V, 187, 185). Jakże zafascynowałaby zmarłego poetę i wiecznego poszukiwacza daleko sięgających analogii wiadomość, iż zastanawiająca kwestia panowania symetrii pięciokrotnej wśród kwiatów i w kończynach ludzkich była ostatnio powodem dyskusji naukowych i, zgodnie z syntetyzującym artykułem Victora Weisskopfa (1968), „statystyczne badania kształtu baniek w pianie wykazały, iż wielokąty uformowane na każdej bańce przez linie styku z bańkami sąsiednimi są przeważnie pięcio- albo sześcioboczne. Faktycznie średnia liczba kątów w tych wielokątach wynosi 5,17. Grupa komórek powinna mieć strukturę podobną i to sugeruje, iż punkty styku mogą być przyczyną specjalnych procesów wzrostu, które mogą odbijać symetrię układu tych punktów.”

Folklor dostarcza nam szczególnie wymownych przykładów struktury werbalnej bardzo obciążonej i wysoce efektywnej, pomimo właściwej mu wolności od jakiegokolwiek kontroli rozumowania abstrakcyjnego. Nosiciel tradycji ustnej nie wydobył na jaw i nie rozpoznał jako takich nawet składników tak bardzo obowiązujących, jak liczba sylab w wersie, stała pozycja przedziału międzywyrazowego czy regularne rozłożenie cech prozodycznych. Narrator albo słuchacz, któremu przedstawiono dwie wersje danego wersu, z których jedna nie przestrzega standardu metrycznego, może wariant odbiegający od normy zakwalifikować jako mniej stosowny bądź całkowicie nie dający się zaakceptować, ale zwykle nie wykaże żadnej umiejętności określenia sedna danego odchylenia.

Kilka przykładów wybranych spośród krótkich form folkloru rosyjskiego pokazuje nam wyraziste figury dźwiękowe i gramatyczne w ścisłym powiązaniu z całkowicie podświadomą metodą modelowania.

*Szła swinią iz Pitiera,  
wsia spiná istýkana.*

[Szła świnia z Pitra,  
cały grzbiet (miała) pokłuty.]

Odpowiedzią na tę zagadkę ludową jest *napiórstok* „naparstek” i odpowiedź tę podsuwa przejrzysty klucz semantyczny: artykuł ten przybył do kraju z metropolii przemysłowej i ma powierzchnię chropowatą, pokłutą jak skóra świni. Ścisła symetria fonologiczna wiąże mocno oba siedmiosylabowe wersy: rozkład granic wyrazów i akcentów jest dokładnie taki sam (—/∪ —/∪—∪∪); przynajmniej część z siedmiu następujących po sobie samogłosek jest identyczna (/á i á i í. a/); poza głoską przejściową /j/ w /svin'já/ liczba fonemów spółgłoskowych przed każdą z siedmiu samogłosek jest jednakowa w obu sekwencjach (2. 2. 1. #. 2. 1. 1.), a odpowiadające sobie segmenty mają liczne cechy wspólne: początkowe przedspółgłoskowe ciągle /s/ i /v/; dwie pary przedspółgłoskowych /s/ (/sv'i/ — /sp'i/ i /sp'i/ — /sti/); dwie pary bezdźwięcznych spółgłosek zwartych wokół /i/ (/p'it/ — /tik/); dwa sonanty /r/ i /n/ przed końcowym /a/. Odpowiedniości gramatyczne: rodzaj żeński — *szła* — *wsia*; żeńskie rzeczowniki jako podmioty, *swinią* — *spiná*; przyimek i przedrostek *iz*. Początkowe wiązki dwóch podmiotów aliterujących powtarzają się w drugim wersie /sp'/ w *spiná* i *iz Pitiera* oraz /sv'/ — /vs'/ w *swinią* i *wsia* z przestawieniem spółgłosek i stałą durowością w spółgłosce drugiej poprzedzającej samogłoskę.

Słowo stanowiące odpowiedź zawarte jest jako anagram w tekście zagadki. Każdy hemistych drugiego wersu kończy się sylabą przypominającą przedrostek /na-/ odpowiedzi: /sp'iná/ i /istikana/. Rdzeń /p'orst-/ i ostatni hemistych pierwszego wersu zagadki /isp'it'ira/ ukazują jednakowy zbiór spółgłosek w odwróconym porządku: A) 1 2 3 4; B) 3 1 4 2 (pierwsze dwa fonemy zbioru A odpowiadają fonemom parzystym zbioru B, a ostatnie dwa fonemy A — fonemom nieparzystym B). W ostatnim hemistychu zagadki /istikana/ odbija się echem sekwencja spółgłoskowa zawarta w ostatniej sylabie odpowiedzi /-stak/. Oczywiście, „Piter” został wy-

brany spośród innych pasujących nazw miast właśnie ze względu na jego wartość anagramatyczną. Takie anagramy nie są obce zagadkom ludowym: *czórnyj kón' || prýgajet w ogón'* „czarny koń skacze w ogień”; jak wykazał O. M. Brik (1919 : 59) w swoim historycznym eseju na temat tkanki dźwiękowej w poezji rosyjskiej, wszystkie trzy sylaby odpowiedzi *koczergá* „pogrzebacz” zjawiają się z należytą automatyczną zmianą kolejności akcentowanych odmian /kó/, /čór/, /gá/ i ich nieakcentowanych odpowiedników. Ponadto fonemy poprzedzające samogłoskę we wszystkich czterech akcentowanych sylabach zagadki podpowiadają cztery fonemy spółgłoskowe odpowiedzi: /čó/ — /kó/ — /rí/ — /gó/.

Gęsta tkanka fonologiczna i gramatyczna zagadek ludowych wywiera w ogóle duże wrażenie. Dwa trzysylabowe wersy paralelne gramatycznie oraz prozodycznie i rymujące się (—/∪—) — *kón' stalnój, chwośt lnianój* „koń stalowy, ogon lniany” (igła z nitką) — każdy liczy trzy identyczne samogłoski (ó a ó), przynajmniej w tej przeważającej odmianie języka rosyjskiego, która zachowuje /a/ poprzedzające zgłoskę akcentowaną w formach takich, jak /l'n'anój/; w innych dialektach równoważność obu nieakcentowanych samogłosek zachowana jest jedynie na poziomie morfofonemicznym. Oba wersy rozpoczynają się od bezdźwięcznej spółgłoski welarnej. Przestrzeń między dwiema akcentowanymi samogłoskami wypełnia pięć identycznych fonemów spółgłoskowych: /n'st.l'n/ (123.45) — /stl'n.n/ (2341.5). Pozycja /n'/ jest jedyną różnicą w kolejności tych dwóch serii. Typową cechą syntaktyczną częstą w rosyjskich zagadkach i przysłowiach jest brak czasowników — brak zacierający różnicę między orzecznikami z zerowym łącznikiem (*predicatives with zero copula*) a przydawkami.

Inna zagadka na ten sam temat i z podobnym metaforycznym kontrastem między ciałem zwierzęcia a ogonem zawiera dwie pary rymujących się dwusylabowców — *Zwieriók s wierszók || a chwośt siem' wiórst* „Zwierzątko długości kilku centymetrów, a ogon siedem wiorst”. Te cztery człony są wariacjami szeregu /v/ lub /v'/ plus /ó/ albo nieakcentowane /e/ oraz /r/

postwokaliczne po prewokalicznym /v'/; tę akcentowaną serię zamyka grupa /st/, podczas gdy w sylabie nieakcentowanej seria zaczyna się od syczącej spółgłoski ciąglej: /zv'er/ — /sv'er/ — /vóst/ — /v'órst/.

Wszystkie te zagadki zastępują nieżywotny rzeczownik odpowiedzi rzeczownikiem żywotnym przeciwnego rodzaju: męski *napiórstok* „naparstek” przez żeński *swiniá* „świnia” i, odwrotnie, żeński *iglá* „igła” męskim *kón'* „koń” lub *zwieriók* „zwierzątko” i podobnie, żeński *nit'* „nić” męskim *chwóst* „ogon”, synekdochą odnoszącą się do istoty żywej. Por. na przykład żeńska *grúd'* „piers” reprezentowana przez *lébied'* „łabędź”, rzeczownik żywotny rodzaju męskiego, na początku zagadki — *Białej lébied' na blúdie nie był* „Biały łabędź nie był na półmisku — z systematyczną zamianą spółgłoski durowej /b/ na otwartą /l/: /b'.l./ — /l'.b'.d'./ — /n'.bl'.d'./ — /n'.b.l./”. W tej sekwencji cztery składniki spółgłoskowe występują dwanaście razy i za każdym razem mieszczą się w sieci symetrycznych relacji: sześć razy (4 + 2) występują dwie spółgłoski sonorane i sześć razy (4 + 2) dwie właściwe (*obstruents*); trzy z tych czterech archifonemów występują każdy tyle samo razy w odmianie durowej (zmiękczonej) i niedurowej: 2 /l'/ i 2 /l/; 1 /n'/ i 1 /n/; 2 /b'/ i 2 /b/, podczas gdy jasna zębowa spółgłoska zwarta pojawia się jedynie w odmianie durowej — raz jako dźwięczne /d'/ i raz z kontekstową utratą swojej dźwięczności morfonemicznej /lébed'/.

Żadna z osób zadających bądź odgadujących zagadki ludowe nie identyfikuje środków takich, jak obecność wszystkich trzech sylab odpowiedzi w początkowych wyrazach zagadki o pogrzebacz (2 1 3) lub jej binarnego metrum z granicznymi akcentami w każdym wersie tego dystychu, jej trzech /ó/ z trzema następującymi po sobie zębowymi nosówkami (1 2 4) i prewokalicznej tylnojęzykowej spółgłoski zwartej w każdym z trzech słów zamykających całą łamigłówkę (2 3 4). Ale każdy poczułby, że zastąpienie *czórnyj kon'* synonimicznym *wóron kon'* albo *želéznyj kon'* „żelazny koń” osłabiłoby siłę epigramatyczną tego poetyckiego zwrotu. Kształt symetrii prozodycznych, powtórzenia dźwiękowe i podłoże słowne — *les mots sous*



*les mots*, „słowa pod słowami” (trafne wyrażenie J. Starobinskiego) — przeświecają na powierzchnię bez wglądu w metody użytej procedury.

Przysłowia współzawodniczą z zagadkami w swojej uderzającej zwięzłości i kunszcie słownym: *Sieriebró w bórodu, biés w riebró* „[Gdy] srebro (metafora dla siwych włosów, które, z kolei, są metonimią późnego wieku) [wchodzi] w brodę, diabeł (pożądanie) [wchodzi] w żebro” (aluzja do biblijnego związku między żebrem Adama a powstałą z niego kobietą). Dwie pary rzeczownikowe tworzą zwarty paralelizm gramatyczny: odpowiadające sobie przypadki w podobnych funkcjach syntaktycznych. Na tym tle szczególnie rzucają się w oczy kontrastujące ze sobą rodzaje: żywotny męski *biés* wobec nieżywotnego nijakiego *sieriebró* i, z kolei, nieżywotny nijaki *riebró* wobec nieżywotnego żeńskiego *bórodu*, i te przypadki wchodzi w dziwną kolizję z męską konotacją *bórodu* i z żeńską symboliką *biés*. Całe to zwięzłe przysłowie jest łańcuchem paronomazji, por. rymujące się wyrazy *sieriebró—riebró*, ostatni zawarty w pierwszym; pełne permutacje podobnych fonemów łączące początek przysłowia *sieriebró* w z jego końcem *biés w riebró*; odpowiedniość w początkowym zdaniu składowym między końcem jego pierwszego rzeczownika a początkiem drugiego: *sieriebró—bórodu*. Doskonała forma prozodyczna przysłowia opiera się na podwójnym kontraście między jego dwoma zdaniami składowymi: pierwsze otacza dwie sąsiadujące ze sobą sylaby akcentowane dwiema parami sylab nieakcentowanych, podczas gdy drugie zdanie składowe otacza jedną sylabę nieakcentowaną dwiema pojedynczymi sylabami akcentowanymi i to ukazuje antysymetryczny iloraz (*submultiple*) pierwszego zdania składowego. Obecność dwóch akcentów jest metryczną konstantą obu zdań składowych:

) ) — — ) )  
 —     )     —

Znany antropolog polski K. Moszyński (1939 : II, 1384) pisał o swoim podziwieniu dla „wielkiej kondensacji formalnej” humorystycznych przysłów rosyjskich:

*Tabák da bánia,*  
*kabák da bába —*  
*odná zabáwa.*

[Tytoń i łaźnia,  
karczma i baba —  
tylko zabawa.]

(Jeśli jednak silniejszy akcent pada na *odną* lub *zabawa* zamiast rozkładać się równo na dwa słowa ostatniego wersu, zyskuje on znaczenie „ta sama zabawa” w pierwszym przypadku, a „tylko zabawa” — w drugim.)

Ścisła spoiłość całego trójwiersza osiągnięta została za pomocą różnych środków. Jego powtarzający się jednolity wzorzec rytmiczny, 3·(◡—/◡—◡), jest na wskroś przeniknięty piętnastoma /a/ na przemian nieakcentowanymi i akcentowanymi (proszę zwrócić uwagę na południoworosyjską wymowę /adná/!). Początki trzech wersów różnią się od wszystkich sylab następujących po nich: ostatni wers zaczyna się od samogłoski, podczas gdy pozostałe 14 samogłosek trójwiersza poprzedzają spółgłoski; oba pierwsze wersy rozpoczynają się od spółgłosek bezdźwięcznych, które są jedynymi dwoma bezdźwięcznymi segmentami wśród 32 fonemów przysłowia (proszę zauważyć regularne udźwięcznienie /k/ przed /d/!). Jedynie dwie spółgłoski ciągłe spośród siedemnastu spółgłosek znajdują się w nieakcentowanych sylabach ostatniego rzeczownika pełniącego rolę orzecznika. Niewielki repertuar gramatyczny tego dzieła, jego ograniczenie do pięciu rzeczowników i jednego zaimka — wszystkie sześć w mianowniku — i jednego powtórzonego spójnika to wymowny przykład wypracowanego stylu syntaktycznego właściwego przysłowiom, o którym wspomina wnikliwy esej P. Głagolewskiego (1871); od tego czasu nikt tego nie badał. Wers środkowy zawiera dwa rzeczowniki kulminacyjne — najpierw *ka**ba**k*, wewnętrzny palindrom, a potem *ba**ba***, z jego podwójną sylabą /bá/; *ka**ba**k* rymuje się z poprzedzającym go *ta**ba**k*, podczas gdy *ba**ba*** tworzy przybliżony rym z końcowym *za**ba**wa* i dzieli swoje /bá/ ze wszystkimi rzeczownikami przysłowia: pięć /bá/ w całości. Powtórzenia i nieznaczące odmiany innych spółgłosek przebiegają w całym trójwierszu w połączeniu z tą samą samogłoską:

${}_1/ta/$  —  $/da/$  —  ${}_2/da/$  —  ${}_3/ad/$  —  $/za/$ ;  ${}_1/ák/$  —  ${}_2/ka/$  —  $/ák/$ ; i  ${}_1/n'a/$  —  ${}_3/ná/$ .

Wszystkie te powtarzające się, przenikające całe przysłowie cechy łączą cztery przyjemności razem i konstruuja układ tych dwóch par w postaci chiazmu: źródła przyjemności, *tabák* i *bába* zestawione są z miejscami rozrywki, *kabák* i *bánia*. Metonimiczny charakter tych rzeczowników zastępujących bezpośrednio określenie przyjemności jest uwypuklony przez kontrastowe, wewnątrzwersowe sąsiedztwo terminów odnoszących się do miejsca i narzędzia, a sąsiedztwo to, nadto, podkreślone jest brakiem podobieństwa między męskimi oksytonami a żeńskimi paroksytonami.

Pieśni ludowe, z kolei, różniące się od krótkich powiedzonek wyborem środków, ujawniają subtelną i różnorodną strukturę słowną. Jako właściwy przykład posłużą nam dwa czterowersze polskiej pieśni, należącej do popularnej tradycji wiejskiej.

Ty pójdiesz górą  
a ja doliną,  
ty zakwitniesz różą  
a ja kaliną.

Ty będziesz panią  
we wielkim dworze,  
a ja zakonnikiem  
w ciemnym klasztorze.

Wyłączając trzeci, sześciosylabowy wers wiersza, wszystkie wersy mają pięć sylab, a wersy parzyste rymują się ze sobą. W obu zwrotkach widoczna jest ścisła selekcja użytych kategorii gramatycznych. Każdy wers kończy się rzeczownikiem w jednym z przypadków peryferyjnych, w narzędniku albo w miejscowniku, i są to jedyne rzeczowniki w naszym tekście. Każdy z jego dwóch zaimków, jeden w drugiej i jeden w pierwszej osobie, występuje trzy razy i — w przeciwieństwie do przypadków peryferyjnych i końcowej pozycji rzeczowników — wszystkie trzy zaimki są w mianowniku i wszystkie znajdują się na początku wersów: *ty* w pierwszej sylabie wersów nieparzystych 1—3—5, *ja*, poprzedzone regularnie przeciwstawiającym spójnikiem *a*, mieści się w drugiej sylabie wersów 2—4—7. Trzy czasowniki, wszystkie w drugiej osobie liczby pojedynczej, w czasie teraźniejszym dokonanym

ze znaczeniem przyszłego, następują bezpośrednio po zaimku *ty*, podczas gdy odpowiadająca im forma czasownikowa w pierwszej osobie po zaimku *ja* została usunięta za pomocą elipsy. Oprócz ośmiu rzeczowników (sześć w narzędniku i dwa w miejscowniku), sześć razy występujących zaimków osobowych w mianowniku, trzech czasowników z określoną liczbą i osobą i trzy razy powtórnego spójnika *a*, tekst w swoim drugim czterowierszu zawiera dwa warianty kontekstowe przyimka „w” (*we, w*) oraz dwie przydawki przymiotnikowe obu miejscownikowych form rzeczowników.

Paralelizm antytetyczny leży u podłoża trzech par zdań składowych: wersów 1—2 i 3—4 w zwrotce pierwszej oraz dwóch dwuwierszy w zwrotce drugiej. Te trzy pary, z kolei, wiąże ze sobą ściśle paralelizm formalny i semantyczny. Trzy te antytezy zestawiają lepsze i jaśniejsze perspektywy, jakie ma przed sobą adresatka, z bardziej ponurymi osobistymi oczekiwaniami nadawcy i wykorzystują najpierw symboliczną opozycję wzgórza i doliny, a potem metaforyczny kontrast między różą a kaliną. W tradycyjnych wyobrażeniach folkloru zachodniosłowiańskiego „kalina” (której nazwa pochodzi od prasłowiańskiego *kali* „błoto”) wiązana jest prawdopodobnie z obszarami bagnistymi; por. wstęp do polskiej pieśni ludowej: „Czego, kalino, w dole stoisz? || Czy ty się letniej suszy boisz?” (Moszyński, 1939: 1402). Znana pieśń morawska opatruje ten sam motyw obfitością figur dźwiękowych: *proč, kalino, e STRUZE STOJiŠ? Snad se TUZE SUCa BOJiŠ?* „Czemu, kalino, w strumieniu stoisz? Czy bardzo się suchości boisz?” Trzecia antyteza przepowiada wysoką pozycję adresatce i ponurą przyszłość nadawcy; jednocześnie rzeczowniki w rodzaju żeńskim bądź męskim informują o płci obu postaci. Narzędnik, używany konsekwentnie w opozycji do niezmiennych mianowników *ty* i *ja*, przedstawia za pomocą wszystkich tych kontrastujących ze sobą rzeczowników, jak przypadkowe zdarzenia będą rozdzielać obie nieszczęsne ofiary aż do ich pośmiertnych rozmów o „nierozłącznej miłości” spoczywającej we wspólnym grobie.

Trzy pary antytetycznych zdań składowych wraz z zamykającymi je narzędnikami tworzą dokładny po-

trójny paralelizm szerokich i złożonych konstrukcji gramatycznych, a znaczące różnice funkcjonalne stają się wyraźniejsze na tle zgodnych ze sobą składników tych zdań. W pierwszym dwuwierszu tak zwane narzędniki drogi — *górq* i *doliną* — przyjmują funkcję dopełnień przysłówkowych; w drugim dwuwierszu narzędniki porównania — *różą* i *kaliną* — działają jako predykatywy pomocnicze, podczas gdy w ostatniej zwrotce narzędniki *panią* i *zakonnikiem* w połączeniu z łącznikiem *będziesz* i eliptycznie opuszczonym *będę* tworzą faktyczne orzeczniki. Waga tego przypadku rośnie stopniowo wraz z przechodzeniem od dwóch poziomów metaforycznej wędrówki, przez porównanie obu osób do kwiatów różnej jakości i różnej wysokości, aż do rzeczywistego usytuowania obojga bohaterów na dwu różnych stopniach skali społecznej. Jednakże narzędnik we wszystkich tych trzech różnych zastosowaniach zachowuje swoją stałą cechę semantyczną jawnej peryferyjności i staje się szczególnie wyczuwalny w kontraście z przytoczonymi wariantami kontekstowymi. Przestrzeń, w której porusza się bohater, została określona jako narzędnik drogi; narzędnik porównania ogranicza porównanie do jednego pojedynczego aspektu podmiotów, mianowicie ich zakwitania w cytowanym kontekście. W końcu narzędnik predykatywny ma na uwadze jeden tylko, zapewne czasowy aspekt przyjmowany przez podmiot; antycypuje on dalszą zmianę, choć tu pośmiertną, która znów połączy rozdzielonych kochanków. Podczas gdy ostatnia para narzędników pozbawia ten przypadek jakiegokolwiek konotacji przysłówkowej, oba dystychy drugiej zwrotki przynoszą orzeczenie złożone z nowym dopełnieniem przysłówkowym, mianowicie dwa ograniczające i statyczne miejscowniki trwania w miejscu — *we wielkim dworze* i *w ciemnym klasztorze* — stanowiące jawne przeciwieństwo dynamicznych narzędników drogi, wydobytych w dwuwierszu początkowym.

Bliski związek między pierwszymi dwoma z trzech paralelizmów jest zaznaczony przez uzupełniający asonans wersów 1 i 3 (*górq* — *różą*) wierny tradycyjnemu polskiemu modelowi rymów częściowych zestawiających dźwięczne właściwe spółgłoski ze spółgłoskami so-

nornymi, a szczególnie /ż/ z /r/ wobec wymiany tego ostatniego na /z/ </ř/. Ostatnie dwa paralelizmy zaczynają się i kończą odpowiadającymi sobie grupami fonemów: <sub>3</sub>/zakv'itn'eš/ — <sub>1</sub>/zakon'ik'em/, oraz z metatezą: <sub>4</sub>kaliną /kal/ — <sub>8</sub>klasztorze /kla/ /por. także odpowiedniość między <sub>6</sub>wielkim /lkim/ i <sub>8</sub>ciemnym klasztorze /imkl/.

Wersy poświęcone ponuremu przeznaczeniu pierwszej osoby różnią się w sposób oczywisty od swoich pogodnych odpowiedników. W wersach dotyczących adresatki narzędniki w miejscach akcentowanych mają samogłoski tylne (<sub>1,3</sub>/u/, <sub>3</sub>/a/), ale w wersach odnoszących się do wyraźnie poniżonego, pomniejszonego nadawcy widzimy jedynie /i/: *doliną, kaliną, zakonnikiem*. Wszystkie cztery rzeczowniki związane z dziewczyną są dwusylabowe — *górką, różką, panią, dworzę* — w przeciwieństwie do dłuższych i cięższych rzeczowników w wersach autobiograficznych — *doliną, kaliną, zakonnikiem, klasztorze*. Dlatego wersy mówiące o drugiej postaci mają dział międzywyrazowy przed przedostatnią zgłoską, a wersy postaci pierwszej takiego działu nie mają.

Fonologia i gramatyka poezji mówionej prezentują system złożonych i wypracowanych odpowiedności, które powstały, działają skutecznie i są przekazywane z pokolenia na pokolenie bez jakiegokolwiek świadomości reguł rządzących ich skomplikowaną siecią. Bezpośrednie i spontaniczne panowanie nad efektami bez racjonalnego wydobycia procesu, dzięki któremu powstają, nie ogranicza się do tradycji ustnej i jej przekazicieli. Intuicja może być głównym lub, nierzadko, nawet jedynym konstruktorem skomplikowanych struktur fonologicznych i gramatycznych w utworach poetów indywidualnych. Struktury takie, szczególnie silne na poziomie podświadomym, mogą działać — pozbawione zupełnie sądu logicznego czy uświadomionej wiedzy — zarówno w pracy twórczej poety, jak w percepcji wrażliwego czytelnika bądź *Autorenleser*, by użyć zręcznego wyrażenia ukutego przez odważnego badacza dźwiękowego kształtu poezji, Eduarda Sieversa.

Przełożyła Anna Tanalska

I

Gdy zaczynamy zajmować się lingwistycznym zagadnieniem paralelizmu gramatycznego, stajemy wobec nieodpartej pokusy cytowania wciąż od nowa nowatorskiego studium napisanego dokładnie sto lat temu przez młodego Gerarda Manleya Hopkinsa:

„Artystyczna część poezji — być może słusznie byłoby rzec: cały jej artyzm — sprowadza się do zasady paralelizmu. Struktura poezji to ciągły paralelizm, poczynając od tak zwanych technicznych paralelizmów poezji hebrajskiej i antyfon muzyki kościelnej do zawłości wersów greckich, włoskich lub angielskich.” (Hopkins, 1959 : 84.)

Nauczyliśmy się sugestywnej etymologii terminów „proza” i „wers” — pierwszego, *oratio prosa* < *prosa* < *proversa* „mowa skierowana wprost przed siebie”, i drugiego, *versus* „powrót”. Dlatego musimy stale wyciągać wszelkie konsekwencje z oczywistego faktu, że na każdym poziomie języka istota sztuki poetyckiej polega na wielokrotnych powrotach. Cechy i sekwencje fonemów, zarówno morfologiczne, jak leksykalne jednostki syntaktyczne i frazeologiczne, występując na odpowiadających sobie pozycjach metrycznych i stroficznych, są z konieczności przedmiotem świadomych i nieświadomych pytań o to, czy, jak dalece i pod jakim

---

\* Winien jestem podziękowanie profesorom F. M. Crossowi, M. Halle, J. R. Hightowerowi, A. Schenkerowi i K. Taranowskiemu oraz mojej asystentce Alice Iverson.

względem jednostki pozycyjnie sobie odpowiadające są wzajemnie do siebie podobne.

Te wzorce poetyckie, w których pewne podobieństwa między następującymi po sobie sekwencjami słownymi są obligatoryjne lub cieszą się znaczną preferencją, wydają się szeroko rozpowszechnione w językach całego świata i są szczególnie dogodnie zarówno do badania języka poetyckiego, jak i do analizy językowej w ogóle. Takie tradycyjne typy kanonicznego paralelizmu pozwalają nam wejrzeć w różnorodne formy relacji między różnymi aspektami języka i odpowiedzieć na ważne pytanie: jakie pokrewne kategorie gramatyczne lub fonologiczne mogą funkcjonować jako ekwiwalentne w obrębie danego wzorca. Możemy stąd wnosić, iż takie kategorie mają jakąś wspólną wartość w językowym kodzie danej wspólnoty językowej.

Spośród tych systemów pierwszym, który przyciągnął uwagę uczonych zachodnich, był biblijny *parallelismus membrorum*. W *The Preliminary Dissertation (Dysertacji wstępnej)* do swojego przekładu *Izajasza*, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1778, Robert Lowth stworzył podstawy dla systematycznych badań nad tkanką słowną starożytnej poezji hebrajskiej i zastosował termin „paralelizm” do poezji:

„Odpowiedniość między jednym wersem lub liniijką a innym nazywam paralelizmem. Kiedy zdanie zostało sformułowane, a drugie dołączone do niego lub zapisane pod nim, równoważne albo przeciwstawione mu pod względem znaczenia czy podobne do niego pod względem formy konstrukcji gramatycznej — nazywam to paralelizmem liniijek, a słowa bądź frazy odpowiadające sobie wzajem w odpowiednich liniijkach — paralelizmem wyrażień.

Linijki paralelne można sprowadzić do trzech typów: paralele synonimiczne, paralele antytetyczne i paralele syntetyczne [...]. Można zaobserwować, iż tych kilka typów paralel stale miesza się ze sobą; i to mieszanie się stwarza różnorodność i piękno kompozycji.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Robert Lowth, 1779. Por. także Lowth, 1753. Doktryna Lowtha zainspirowała nie tylko dalsze badania, lecz także poc-



Z „trzech różnych typów paralel”, jakie dostrzega Lowth, „każda ma swój szczególny charakter i powoduje właściwy sobie skutek” (XXVII). Wersy synonimiczne „odpowiadają sobie wzajem wyrażając ten sam sens różnymi, lecz ekwiwalentnymi słowami; kiedy zdanie zostaje sformułowane i bezpośrednio potem powtórzone, w całości lub częściowo, wyrażenie zmienia się, ale sens pozostaje całkowicie ten sam albo prawie ten sam” (XI). Dwa wersy antytetyczne „odpowiadają sobie przez opozycję czasami wyrażen, czasami tylko znaczenia. Zgodnie z tym różne są stopnie antytezy; od ścisłego przeciwstawiania słowa słowu w całym zdaniu aż do zaledwie pewnego stopnia niezgodności w dwóch zdaniach” (XIX). Tym dwu typom autor przeciwstawia zgodność czysto gramatyczną, którą nazywa „syntetyczną albo konstrukcyjną” i „w której paralelizm polega jedynie na podobnej formie konstrukcji”. Wersy łączą jedynie „odpowiedniość zdań ze względu na kształt i budowę całego zdania oraz jego części konstrukcyjnych; taka jak rzeczownik odpowiadający rzeczownikowi, czasownik — czasownikowi, człon zdania — członowi, zaprzeczenie — zaprzeczeniu, a pytanie — pytaniu” (XXI).

Staranny przegląd krytyczny Newmana i Poppera (1918 : cz. 1, 2) uTOROWAŁ drogę zasadniczej rewizji podstawowych pytań związanych z paralelizmem biblijnym, jego istotą i historią (zob. Ginsberg, 1936, 1946; Albright, 1945, 1950/1951, 1950; Cross, Freedman, 1948; Cross, 1950; Gervitz, 1963). Ostatnie dekady intensywnych badań rzuciły nowe światło na bliski związek między metryczno-stroficzną formą hebrajskich i ugaryckich utworów poetyckich a ich „paralelizmem powtórzeniowym” (*repetitive parallelism* — termin używany powszechnie w studiach semitologicznych). Organizacja prozodyczna i słowna, która pojawia się przede wszystkim w najbardziej archaicznych poematach biblijnych i w epice kanaaneńskiej, wyraźnie nawiązuje do starożytnej tradycji kanaaneńskiej z pewnymi związkami

---

zję. Oparty na paralelizmie poemat Christophera Smarta z lat 1759—1763 „stanowi próbę zastosowania w wierszu angielskim pewnych zasad wiersza hebrajskiego wyłożonych przez biskupa Roberta Lowtha” — jak wskazuje William H. Bond, 1954 : 20.

akkadyjskimi. Rekonstrukcja i interpretacja filologiczna wczesnych biblijnych zabytków poetyckich jest spektakularnym osiągnięciem współczesnych badań. Teraz, w świetle wykonanej pracy, struktura paralelizmu leżącego u podstaw poezji biblijnej i ugaryckiej wymaga ścisłej analizy lingwistycznej, a pozornie niewyczerpana różnorodność pozostałych paralel musi ustąpić wobec precyzyjnej i pojemnej typologii. Śmiało, ale niedojrzałe jeszcze wysiłki Lowtha trzeba podsumować na nowym poziomie.

Jego przykład posłużył jako model w pierwszych zachodnich próbach zbadania innej starożytnej tradycji literackiej, która nigdy nie zarzuciła paralelizmu jako swego głównego chwytu poetyckiego. J. F. Davis w rozprawie *On the Poetry of the Chinese* (O poezji chińskiej), wygłoszonej w 1829 roku na posiedzeniu Królewskiego Towarzystwa Azjatyckiego, uznał paralelizm za najbardziej interesującą cechę w konstrukcji wierszy chińskich, „jako że stanowi on uderzające podobieństwo do tego, co dostrzegamy w poezji hebrajskiej” (Davis, 1830 : 410—419). Davis cytował obszernie rozprawę biskupa Lowtha, naśladował wiernie jego sposób zarysowania trzech różnych rodzajów odpowiedniości i zauważył, że trzeci typ paralelizmu — przez Lowtha nazwany syntetycznym albo konstrukcyjnym — „jest najbardziej rozpowszechnionym typem paralelizmu w poezji chińskiej”. Oba pozostałe typy „na ogół występują wraz z tym ostatnim: odpowiedniości znaczenia, czy to polegającej na ekwiwalencji, czy na opozycji, prawie zawsze towarzyszy odpowiedniość konstrukcji: tę ostatnią znajdujemy często bez pierwszej, podczas gdy sytuacja odwrotna zdarza się rzadko. Odpowiedniość konstrukcji przenika całą poezję chińską, stanowi jej główną cechę charakterystyczną i to przede wszystkim ona jest źródłem artystycznego piękna tej poezji” (s. 414).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Lowth także zwraca uwagę na fakt, że w tych parach wersów biblijnych, których członami nie są ani równoważne, ani przeciwstawne, „istnieje paralelizm równie oczywisty i prawie równie uderzający, który wynika z podobieństwa formy wersów i ich równości, z odpowiedniości między członami konstrukcji” (XXV).

Te definicje i kryteria klasyfikacyjne leżą u podstaw wielu późniejszych studiów, których celem był przede wszystkim właściwy przekład chińskich utworów poetyckich. (Zob. Hervay-Saint-Denis, 1862; Schlegel, 1896; Tchang Tcheng-Ming, 1937.) Dziś oczywiście stała się potrzeba opisu bardziej precyzyjnego i drobiazgowego. Hightower przetłumaczył dwa utwory chińskie z piątego i szóstego wieku skomponowane w tak zwanej „prozie opartej na paralelizmie” (*parallel prose*) lub, mówiąc ściślej, w wersach o płynnym, ruchomym metrum, i zbadał zasadę ich organizacji (Hightower, 1959). Świadom konieczności rozróżnienia wszystkich odmian paralelizmu, uczony korzysta z rodzimej chińskiej tradycji badań na tym polu, tradycji przewyższającej obserwacje obce zarówno wiekiem, jak bystrością spostrzeżeń. W szczególności cytuje kompilację Kūkaiego z IX wieku ze starszych źródeł chińskich, *Bunkyo hifuron*, traktat na temat teorii literatury, w którym wylicza się dwadzieścia dziewięć rodzajów paralelizmu.<sup>3</sup> Sam Hightower operuje sześcioma typami paralelizmu prostego — powtórzeniem, synonimią, antonimią, „podobieństwem” (leksykalnym i gramatycznym) (por. Lausberg, 1960: § 750), „brakiem podobieństwa” (gramatycznego bez leksykalnego) oraz „parami formalnymi” („wyszukane połączenia” w semantyce leksykalnej bez podobieństwa gramatycznego). Porusza on również zagadnienie paralelizmu złożonego oraz paralel metrycznych, gramatycznych i fonicznych.

Sinologiczne *Cedules (Ceduly)* Boodberga dotyczące różnych aspektów paralelizmu — gramatycznego, leksykalnego, prozodycznego — oraz polisemantycznego ładu zestawionych w pary wyrazów i wersów, w szczególności w związku z zawiłościami przekładu wierszy chińskich, stanowią wnikliwy wstęp do ciągle jeszcze niedostatecznych systematycznych badań lingwistycznych nad budową tej wspaniałej tradycji poetyckiej. Boodberg pokazał, że funkcją drugiego wersu w parze jest „danie nam klucza do konstrukcji pierwszego” i wydobycie uspiętego początkowo znaczenia

---

<sup>3</sup> Profesor Hightower uprzejmie udostępnił mi szczegółowe angielskie streszczenie listy Kūkaiego.

porównywanych słów. Wyjaśnił, że „paralelizm jest nie tylko stylistycznym środkiem konwencjonalnej duplikacji syntaktycznej; służy on osiągnięciu rezultatu podobnego do widzenia dwuocznego, nałożeniu dwóch obrazów syntaktycznych w celu wyposażenia ich w przestrzeń i głębię, powtórzeniu wzorca, aby połączyć razem syntagmy, które początkowo wydają się związane raczej luźno” (Boodberg, 1954—1955).

Jest to zasadniczo jednoznaczne z oceną paralelizmu biblijnego wyłożoną przez Herdera w jego sławnej odpowiedzi na łaciński tom Lowtha: *Die beiden Glieder bestärken, erheben, bekräftigen einander* [„Oba człony wzmacniają, podnoszą, dodają wzajemnie siły”] (Herder, 1782:23). Podjęta przez Nordena próba rozłączenia dwóch kanonów poetyckich i przeciwstawienia chińskiego *Parallelismus der Form* hebrajskiemu *Parallelismus der Gedankens*, chociaż często cytowana, jest trudna do utrzymania (Norden, 1958:816 i n.). Zgodności gramatyczne i leksykalne wierszy chińskich nie są gorsze od paralelizmu biblijnego pod względem ich ładunku semantycznego. Jak pokazał Chmielewski, chiński paralelizm lingwistyczny może być „zgodny ze strukturą logiczną” i zakłada „rolę potencjalnie pozytywną w spontanicznym myśleniu logicznym” (Chmielewski, 1965:87—111). Wedle innego znanego sinologa polskiego, Jabłońskiego, różnopostaciowy paralelizm, który jest najbardziej znamieną cechą chińskiego stylu werbalnego, wykazuje harmonijny, bliski związek *avec la conception chinoise du monde, considéré comme un jeu de deux principes alternants dans le temps et opposés dans l'espace. Il faudrait dire plutôt des sexes qu' des principes, car on croit plutôt voir le monde div sé en des paires d'objets, d'attributs, d'aspects à la fois accouplés et opposés* [„z chińską koncepcją świata rozumianego jako gra dwóch alternujących w czasie zasad, przeciwstawionych sobie w przestrzeni. Należałoby raczej mówić o płciach niż zasadach, ponieważ myśli się raczej o świecie podzielonym na pary przedmiotów, atrybutów, aspektów jednocześnie połączonych ze sobą, a zarazem przeciwstawnych”.] (Jabłoński, 1935:20 i n.). Norden oparł swój podział na wrażeniu przewagi paralelizmu metaforycznego w poezji biblijnej

i na znanym przesądzie, zgodnie z którym odpowiedniości metonimiczne — takie jak dzielenie i wyliczanie szczegółów — łączące wersy „paralelne konstrukcyjnie” (Lowth XXIII, Jabłoński, s. 27) mają charakter czysto kumulujący, a nie integrujący (por. Jakobson, Halle, 1956, 1964:126 i n.).

Symetryczny „styl pieśni” (*carmen-style*) spokrewniony z paralelizmem członów jest zaświadczony w licznych przykładach z *Wed*, a monografia porównawcza Gondy starannie bada typowe sposoby powtórzeń związane z tym środkiem wyrazu (Gonda, 1959). Jednakże starożytna indyjska tendencja do odpowiedniości symetrycznych nie może być utożsamiana z przytaczanymi tu wzorami kanonicznego paralelizmu konstrukcyjnego.

## II

Paralelizm gramatyczny należy do kanonu gramatycznego wielu wzorców folklorystycznych. Gonda (1959:28 i n.) przytacza przykłady z różnych krajów w różnych częściach świata, gdzie tradycyjne modlitwy, egzorcyzmy, pieśni magiczne i inne formy wiersza ustnego mają przeważnie „strukturę binarną” pod względem gramatycznie i leksykalnie odpowiadających sobie wersów, a w szczególności zwraca uwagę czytelnika na litanie i ballady ludu Nias (zachodnia Sumatra) „wyrażane w formie paralel członów o wysokim stopniu synonimiczności” (zob. Steinhart, 1937). Ale nasze informacje na temat występowania paralelizmu w folklorze światowym i jego charakteru w różnych językach są jeszcze skąpe i fragmentaryczne, dlatego na razie możemy zaufać przede wszystkim wynikom badań nad paralelizmem pieśni z regionu uralско-алятского.

Fundamentalną monografią na temat paralelizmu w fińsko-karelskiej poezji ludowej zapoczątkował Steinitz metodyczne zainteresowanie tym problemem (Steinitz, 1934:§ 4). Warto zauważyć, iż najwcześniejsze wzmianki o fińskim paralelizmie poetyckim wynikają z porównania z poezją biblijną i że Cajanus i Juslenius sformułowali pierwsze twierdzenia o podobieństwie tych dwóch wzorców na długo przed pracami Lowtha

o hebrajskich tekstach.<sup>4</sup> Mimo rosnącego entuzjazmu dla folkloru fińskiego od początku dziewiętnastego wieku do jego połowy, jego struktura werbalna nie znalazła się w obszarze zainteresowania uczonych miejscowych ani zachodnich, podczas gdy poeta Longfellow, dzięki dokonaniem przez Antona Schefnera niemieckiemu przekładowi *Kalevali* (1852), uchwycił oparty na paralelizmie styl oryginału i zastosował go w swojej *Pieśni o Hajawacie* (1855).

W latach sześćdziesiątych istota fińskiego języka poetyckiego ponownie znalazła się w polu dociekań. W czasie, gdy żaden inny system paralelizmu nie został podobnie zbadany, Ahlqvist w swojej rozprawie *Finnish Poetics from the Linguistic Standpoint* (*Poetyka fińska z lingwistycznego punktu widzenia*) dał zarys kompozycji gramatycznej paralelnych dystychów *Kalevali* (Ahlqvist, 1863). Ale Steinitzowi pierwszemu udało się, siedemdziesiąt lat później, ukończyć całkowicie naukową „gramatykę paralelizmu” — tak sam autor określił cel swoich badań nad epiką, liryką i pieśniami magicznymi słynnego fińsko-karelskiego pieśniarza Arhippy Perttunena (op. cit., XII). Jest to praca pionierska nie tylko w dziedzinie badań nad językami ugrofińskimi, lecz także — i przede wszystkim — pod względem metody analizy strukturalnej paralelizmu gramatycznego. Aspekty syntaktyczne i morfologiczne wzorca poetyckiego zostały w monografii Steinitza zwięźle zarysowane, podczas gdy o ich wzajemnych związkach oraz o różnych powiązaniach między zestawianymi wersami a ich członami zaledwie się wspomina. Badacz ukazał różnorodność relacji gramatycznych między odpowiadającymi sobie wersami, ale wzajemne związki tych różnych strukturalnie dystychów z ich charakterystycznymi funkcjami w najszerszym kontekście wy-

---

<sup>4</sup> Erik Cajanus, 1697: 12 i n.; Daniel Juslenius, 1728: 163: „Zwraca zwłaszcza uwagę melodia pieśni hebrajskich i fińskich, oparta, tak jak tekst poetycki, na podziale każdego periodu na dwa hemistychy, z których drugi przy zmianie sposobu wysłowienia przekazuje ten sam sens, co poprzedni hemistych, lub nawet z większą wyrazistością. Jeśli zaś zdarza się, że umieszcza więcej członów, powstaje albo wyliczenie części, albo gradacja wypowiedzi.” Obserwacje te rozwinął później Henrik Gabriel Porthan, 1766—1768.

magają odrębnego i integralnego potraktowania danej pieśni w jej samoistnej całości, w wyniku czego wersy uważane za pojedyncze, wyizolowane, zyskają także nową i bogatszą w odcieniu interpretację ich miejsca i roli.

Zainspirowany badaniami Steinitza (Steinitz, 1934, 1939, 1941), Austerlitz w swoim starannym studium o metryce Ostiaków i Wogulów poświęca uwagę głównie „struktrom paralelnym”, ale tam, gdzie praca Steinitza z 1934 roku pozostawia kwestie otwarte, dokonana przez Austerlitz analizę paralelizmu ugryjsko-obskiego została, jak sam powiada, „automatycznie ograniczona do cech formalnych materiału”, a zatem z założenia nie miała włączyć „semantyki ani żadnej innej dziedziny poza gramatyką”.<sup>5</sup> Podobnie — automatyczne ograniczenie analizy do bezpośredniego sąsiedztwa kontekstowego stwarza sztuczną lukę między wersami powiązаныmi a rzekomo wyizolowanymi, której można by uniknąć, „gdyby w sposobie przedstawienia dominowało uporządkowanie wersów w strukturze poematu jako całości” — zgodnie z rozsądną sugestią krytyka (Hymes, 1960:575). Uwagi Austerlitz na temat węgierskich zabytków paralelizmu poetyckiego (s. 125) i wzmianki Steinitza o podobnym wzorcu w zachodniofińskiej i mordwińskiej poezji ustnej (§ 3) pozwalają domyślać się wspólnej tradycji ugrofińskiej czy nawet uralskiej, jak sugeruje Lotz w swojej analizie pieśni sajańsko-samojedzkiej (Lotz, 1954:374—376).

W poezji ustnej różnych ludów tureckich przejawia się ścisły kanon paralelizmu, prawdopodobnie wspólnego pochodzenia, o czym przekonująco świadczą obszernie przeglądy Kowalskiego i Żyrmunskiego (Kowalski, 1921; Żyrmunski, 1964). Najwcześniejszy dokument tej epiki ludowej, *Kitab-i Dede Korut* Oguzów, pochodzi z szesnastego wieku (Żyrmunski, 1962). Im starsze cechy zauważamy we wzorcu kulturowym ludów tureckich, tym silniejsza jest zasada paralelizmu rodzimej poezji ustnej, szczególnie epickiej. Chociaż ta obo-

<sup>5</sup> Robert Austerlitz, 1958: 8. Por. „Wątpliwość metodologiczna” jego recenzenta skierowana przeciwko unikaniu „kryteriów semantycznych” w „analizie powtórzenia strukturalnego i paralelizmu”: John L. Fischer, 1960: 339 i n.

wiązująca turecka matryca ma wiele wspólnego z systemem ugrofińskim, różnice są równie uderzające. Staranna analiza strukturalna funkcjonowania paralelizmu w folklorze poszczególnych ludów tureckich jest nagłym zadaniem lingwistycznym.

W opisie ilustrowanym licznymi przykładami i opartym na Steinitzowskiej klasyfikacji materiału fińsko-karelskiego Poppe pokazał, że paralelizm cechuje także poezję ustną wszystkich ludów mongolskich (Poppe, 1958:195—228), chociaż cecha ta była na ogół pomijana przez badaczy kultury i folkloru mongolskiego. Tak więc na największej części rozległego regionu uralsko-ałtajskiego panuje tradycja ustna oparta na paralelizmie gramatycznym. Głębokie studia porównawcze nad jego wariantami regionalnymi muszą objąć zarówno rysy zbieżne, jak i różnice.

### III

Jedyną żywą tradycją ustną w świecie indoeuropejskim, w której używa się paralelizmu gramatycznego jako podstawowego sposobu wiązania następujących po sobie wersów, jest rosyjska poezja ludowa, zarówno pieśni, jak i recitatiwa.<sup>6</sup> Ta zasada konstrukcyjna folkloru rosyjskiego została po raz pierwszy pokazana w rozprawie poświęconej *Kalevali*, opublikowanej anonimowo w *Miscellaneach* w popularnym czasopiśmie petersburskim w roku 1842, z wymownym podtytułem „Tozsamość podstaw wersyfikacji hebrajskiej, chińskiej, skandynawskiej i fińskiej oraz w sztuce poetyckiej folkloru rosyjskiego — paralelizm”.<sup>7</sup> O fińskim *Kan-*

<sup>6</sup> W folklorze innych ludów słowiańskich paralelizm zajmuje miejsce dużo bardziej ograniczone, mimo jego znaczenia w niektórych gatunkach poetyckich, jak na przykład dumki ukraińskie albo południowosłowiańskie pieśni liryczne; por. Herbert Peukert, 1961: 146—158.

<sup>7</sup> *Kalevala, finskaja jazyczeskaja epopeja*, „Biblioteka dla cztienija” LV, No. 7 (1842), s. 33—65. Dokonując przeglądu treści fińskich pieśni ludowych i odnotowując trudności, jakich nastęrcza ich przekład, artykuł ten — na co uprzejmie zwróciła nam uwagę pani Dagmar Kiparsky — powtarza szkic Xawiera Marmiera (1842: 68—96); ten ostatni nie daje jednak studium porównawczego paralelizmu i ogranicza swoje spo-



*teletar* mówi się tam (s. 59), że jest bardzo podobny do rosyjskich pieśni ludowych pod „względem rytmu i budowy” (*ładom i składom*).

„Budowa wersu jest prawie taka sama, jak w archaicznej pieśni rosyjskiej [...]. Najwidoczniej do dziś nikt nie dostrzegł nadzwyczaj interesującego faktu, iż struktura naszych pieśni ludowych należy do pierwotnych wynalazków ludzkich w muzyce werbalnej i jest blisko związana z jednej strony z poezją skaldów skandynawskich i rapsodów fińskich (*bjarmskich bajanow*), a z drugiej — z wersyfikacją starożytną poezji hebrajskiej i współczesnej poezji chińskiej. Zanim wprowadzono uczonej muzykę werbalną, tj. miarę taktową [...], dwie naturalne zasady harmoniczne, paralelizm i aliteracja, stanowiły, być może, uniwersalną bazę sztuki pieśniowej.<sup>8</sup> Termin «paralelizm» po raz pierwszy zastosowany został do szczególnej cechy, jaką zauważyli komentatorzy Biblii w wersyfikacji hebrajskiej, i oznaczał, iż drugi albo trzeci wers strofy prawie zawsze stanowi interpretację bądź parafrazę czy proste powtórzenie myśli, figury, metafory zawartej w wersie lub w wersach ją poprzedzających. Nikt nie mógłby znaleźć przykładów tej metody równie wspaniałych i obfitych, jak w naszych pieśniach rosyjskich, których cała budowa opiera się na paralelizmie” (s. 60 i n.).

Autor przytacza kilka przykładów i komentuje ich częściowo metaforyczny, a częściowo synonimiczny aspekt; dodaje, iż konstrukcje takie, które można ty-

---

strzeżenia na temat tej fińskiej cechy do następującej krótkiej uwagi: „Te wersy są ponadto skomponowane w znacznej części na zasadzie paralelizmu, tj. drugi wers każdej strofy powtarza innymi słowami lub ukazuje z innymi odcieniami myśl lub obraz nakreślony w pierwszym wersie i czasem w tych dwu wersach, które są jakby podwójnym echem tego samego uczucia, które wzmacniają się wzajemnie i biegną w tym samym kierunku nie mieszając się, jest czar nie dający się uchwycić i niemożliwy do oddania.”

<sup>8</sup> Analogiczne miejsca z tekstów skandynawskich dotyczą jedynie aliteracji.

siącami czerpać z rosyjskiej poezji ludowej, stanowią jej istotę. „Nie jest to ani kaprys, ani barbaryzm, lecz żywy hołd dla wewnętrznej, nierozzerwalnej więzi między myślą a dźwiękiem lub, być może, raczej nieświadome, instynktowne, spontaniczne poczucie muzycznej logiki myśli i odpowiadającej jej muzycznej logiki dźwięków.” Rozprawa ta jest szczególnie warta wzmianki, powstała bowiem w epoce powszechnego niezauważania paralelizmu fińskiego, który w 1835 roku został pominięty nawet w przedmowie Eliasa Lönnorta do jego pierwszego wydania *Kalevali* (por. Steinitz, s. 17).

Trzydzieści lat później Olesnickij, pisząc o rytmie i metrum w Starym Testamencie i rozważając Lowtha teorię paralelizmu członów, odwołał się do innych orientalnych przykładów tego samego rysunku architektonicznego widocznego w inskrypcjach egipskich, w wielu fragmentach *Wed*, a ze szczególną konsekwencją występującego w poezji chińskiej. Zamknął swój przegląd pobieżną uwagą o „bardzo bogatym paralelizmie spotykanym w każdej z naszych pieśni ludowych i bylin”, ilustrowaną dwoma długimi cytatami z rosyjskich pieśni historycznych (Olesnickij, 1872:564—566).

W swoich szczegółowych studiach poświęconych budowie języka rosyjskiego pieśni ludowych Szafranow zaatakował pogląd Olesnickiego, zgodnie z którym paralelizm nie należy do form poetyckich (Szafranow, 1878—1879:233 i n.), i powrócił do dokonanego przez anonimowego autora podziału na rytm (*ład*) i budowę (*skład*) pieśni rosyjskiej, przypisując tej ostatniej podstawy retoryczne, a pierwszemu muzyczne (s. 256 i n.) i kładąc nacisk na względną autonomię każdego z tych czynników (CCV, s. 99). W rosyjskim folklorze muzycznym znalazł dwie wspólne cechy konstytutywne — powtórzenie i paralelizm, ten ostatni prawie równie wszechobecny jak w starożytnej liryce hebrajskiej (CCV, s. 84 i n.) — oraz naszkicował krótką i przybliżoną lingwistyczną listę różnych wzorców paralelizmu (s. 101—104). Zastrzeżenie Sztokmara, iż w pewnych gatunkach rosyjskiej pieśni ludowej, szczególnie w bylinie, „powtórzenie i paralelizm nie odgrywają

tak znacznej roli", jest nie do przyjęcia, ponieważ właśnie w strukturze utworów epickich i w łączeniu ich wersów paralelizm odgrywa rolę dominującą (Sztokmar, 1952:116).

Jakkolwiek może się to wydawać dziwne, przez ponad osiemdziesiąt pięć lat, które dzielą nas od szkicu Szafranowa, nie uczyniono żadnych systematycznych wysiłków, by zgłębić system rosyjskiego paralelizmu gramatycznego. Żyrmunski w swojej monografii na temat historii i teorii rymu w rozdziale „Rym w bylinie” dokonuje przeglądu homoioteleutonu, typowego produktu ubocznego paralelizmu morfologicznego, a szczególnie epiforycznego, nie rozważając ogólnego problemu tkanki paralelizmu w rosyjskim folklorze epickim, chociaż jedynie w tym kontekście można dokładnie wyjaśnić końcową odpowiedniość fonemiczną (Żyrmunski, 1923:263—296). Statystyka rymujących się wersów ma nikłą wartość informacyjną bez danych liczbowych dotyczących wszystkich form paralelizmu w bylinie. Pokazałem różne wzajemne relacje semantyczne między dwoma odpowiadającymi sobie zdaniami z rosyjskich pieśni weselnych.<sup>9</sup> Jewgieniewa w swojej ostatniej książce na temat poezji ustnej poruszyła zagadnienie synonimii w wersach paralelnych (Jewgieniewa, 1963:277—281). Ale prace na temat folkloru rosyjskiego z reguły nadal nie doceniają albo odnoszą się lekceważąco do funkcji, jaką paralelizm gramatyczny pełnił w strukturze semantycznej i formalnej epiki i liryki ustnej. Zanim podejmiemy próbę napisania metodycznego traktatu o całości tego przedmiotu, ze szczególnym uwzględnieniem specyficznych aspektów, jakich nabiera on w różnych gatunkach poetyckich, musimy zbadać złożoną tkankę paralelizmu pojedynczej pieśni, aby dostrzec konkretną grę różnorodnych środków, z których każdy ma właściwe sobie zadanie i cel.

---

<sup>9</sup> R. Jakobson, 1960:40 i n., 1961:67—68, 91 i n. [zob. oba teksty w tym tomie] — gdzie analizuje się rosyjską ludową parodię stylu opartego na paralelizmie (*Foma i Jerioma*) oraz awans paralelizmu antytetycznego w najistotniejszej części intrygi balladowej (*Wasilij i Sofija*).

Słynny osiemnastowieczny zbiór rosyjskich pieśni ludowych, głównie epickich, zapisanych gdzieś w zachodniej Syberii przez skądinąd nieznanego Kirszę Daniłowa albo od niego przepisanych, zawiera zwięzły tekst muzyczny *Och w górze żyć niekruczinnu być* (*Och, żyć w biedzie, nie martwić się*), którego transliterację [tu transkrypcja — przyp. red.] podajemy bez odchyień literowych oryginału, wraz z przekładem tak wiernym, jak tylko jest to możliwe.<sup>10</sup>

1	<i>A i górze, górze - goriewán'ice!</i>	A i bieda, bieda — biedowanie!
2	<i>A w górze żyć — niekruczinnu być,</i>	A żyć w biedzie — nie martwić się,
3	<i>Nagómu chodit' — nie stydítisia,</i>	Chodzić nago — nie wstydzić się,
4	<i>A i diéniég niétu — pieried dién'gami,</i>	A i (jeżeli) nie ma pieniędzy — (to jest) przed pieniędzmi,
5	<i>Pojawilas' griwna — pieried złyymi dni.</i>	(Jeśli) pojawiła się moneta — (to jest) przed nędzą.
6	<i>Nie bywát' pleszátomu kudriáwomu</i>	Nie bywa łysy kędzierzawym
7	<i>Nie bywát' guliászczemu bogátomu</i>	Nie bywa hulaka bogatym
8	<i>Nie otróstit' diériewa suchowierchogo</i>	Nie (da się) wyhodować drzewa z suchym wierzchołkiem
9	<i>Nie otkórmít' kónia suchopárogo,</i>	Nie (da się) utuczyć konia lykowatego,
10	<i>Nie utiészyti ditiá biez mátieri,</i>	Nie (da się) pocieszyć dziecka bez matki,
11	<i>Nie skroit' atlásu biez mástiera.</i>	Nie (da się) skroić atlasu bez mistrza.
12	<i>A górze, górze goriewán'ice!</i>	A bieda, bieda biedowanie!
13	<i>A i lýkom górze podpójásalos',</i>	A i lýkiem się bieda przepasało,
14	<i>Moczalámi nogi izopútany.</i>	Łykiem lipowym nogi obwiązane.

<sup>10</sup> Jewgieniewa, Putiłow (wyc.), 1958: 256, 474. Por. komentarz wydawców do zbioru i jego jedynej zachowanej kopii datowanej z końca wieku osiemnastego, s. 514—565, 578—586.

15	<i>A já ot gória w tiemný lesá,</i>	A ja (uciekam) przed biedą w ciemne lasy,
16	<i>A górie... prieźdie wiék zaszoł;</i>	A bieda doszedł tam wiek wcześniej;
17	<i>A já ot gória w poczéstnoj pir,</i>	A ja (uciekam) przed biedą na zaszczytną ucztę,
18	<i>A górie zaszoł — wpieredi sidit;</i>	A bieda doszedł — siedzi przede mną;
19	<i>A já ot gória na cariéw kabák,</i>	A ja (uciekam) przed biedą do carskiej karczmy,
20	<i>A górie wstrieczájet — piwa taszczt;</i>	A bieda spotyka (mnie) — piwo ciągnie;
21	<i>Kák ja nág to stál, nasmie- játsia on.</i>	Kiedy zostałem nagi, drwil.

Historia nieszczęsnego chłopaka (lub dziewczyny) prześladowanego przez spersonifikowaną, zmitologizowaną Biedę opowiadana jest w wielu rosyjskich pieśniach liryczno-epickich, jednych bardziej epickich, a innych — jak wersja Kirszy — lirycznych. Literatura rosyjska wieku siedemnastego próbowała zatrzeć granicę dzielącą literaturę pisaną od ustnej. Teksty poetyckie, zwykle przekazywane jedynie z ust do ust, zostały przelane na papier i powstało kilka utworów hybrydycznych, z pogranicza folkloru i literatury pisanej, a w szczególności długa *Opowieść o Niedoli — Złym Losie (Powiest' o Gorie-Złoczastii)*, zachowana w jedynym rękopisie z końca siedemnastego wieku (zob. Simoni, 1907; cytat odnosi się do tekstu odtworzonego na s. 74—88). Można jedynie zgodzić się z badaczami tego wybitnego poematu skomponowanego w wierszowanej formie epiki ustnej, a szczególnie z Rżigą porównującym szczegółowo jego tekst z ludowymi pieśniami o Biedzie (Rżiga, 1931), iż *Powiest'* przejmuje z poezji ustnej stary motyw wiecznej niedoli i transformuje go w złożoną artystyczną syntezę literatury książkowej i folkloru (s. 314 i n.). Możliwe, iż siedemnastowieczna pisana *Opowieść*, z kolei, wywarła pewien wpływ na pieśni ludowe z tego cyklu, chociaż wszystkie cechy, jakie *Opowieść* dzieli z niektórymi z tych pieśni, są typowe dla poetyki ludowej, a żaden z elementów książkowych właściwych ręko-

pisom siedemnastowiecznym nie odbija się w epice czy liryce ustnej. Tak więc sugestie na temat silnego wpływu, jaki poezja ludowa wywarła na opowiadanie pisane, są ugruntowane nieporównanie lepiej niż domysły na temat przenikania w odwrotnym kierunku.

W szczególności całkowicie nieprawdopodobne jest założenie Rżigi, iż wariant Kirszy był kompozycją liryczną inspirowaną przez *Opowieść* (s. 313). Trudno zgodzić się, iż w miejscach, gdzie pieśń ta pokrywa się z *Opowieścią*, pierwsza okazuje się „oczywistą pochodną” drugiej. Przeciwnie, w pieśni cechy, które dzieli ona z *Opowieścią*, są organicznie związane z całym kontekstem i opierają się na tradycyjnych zasadach poetyki ustnej, podczas gdy w *Opowieści* są one dużo bardziej sporadyczne i niejednolite, a fragmenty wspólne zostały dopasowane do obcego kontekstu. Rozważane formuły folklorystyczne musiały zostać zapożyczone przez literatów siedemnastowiecznych z tradycji ustnej. Niektóre z tych epigramatycznych formuł weszły także do repertuaru przysłów ludowych. Porównaj wersy 1 i 2 pieśni z przysłowiem przytaczanym przez Dala: *W gorie żyt' — niekruczinu byt'; nagomu chodit' — nie soromit'sia* (Dal, 1882:276). Co więcej, wariant Kirszy zawiera pewne motywy wspólne z innymi pieśniami ludowymi na ten sam temat, a nieobecne w *Opowieści*. Kanon paralelizmu, przestrzegany ściśle w tych gatunkach folkloru niedoli, w sposób oczywisty cierpi na przeniesieniu go z tradycji ustnej, w ramy historii pisanej i wykazuje wiele luk, heterogenicznych retuszy i dewiacji od zwyczajowej formy wersów i ich konkatenacji.<sup>11</sup>

Opis paralelizmu chińskiego dokonany przez Hightowera można zastosować również do rosyjskiej poezji ludowej. W obu językach dystych jest podstawową jednostką strukturalną i „pierwszym efektem innych wariantów paralelizmu jest wzmocnienie powtarzanego układu. To właśnie na bazie tego układu albo serii układów bardziej subtelne formy paralelizmu grama-

---

<sup>11</sup> Konstrukcyjny, kanoniczny paralelizm w rosyjskiej tradycji ustnej różni się istotnie od nieobligatoryjnych konstrukcji paralelnych występujących w starej literaturze rosyjskiej, częściowo pod wpływem Psalterza. Por. Lichaczew, 1965.

tycznego i fonicznego ukazują swój kontrapunkt, serie akcentów i napięć” (Hightower, 1959:61, 69). Typowe cechy chińskich tekstów opartych na paralelizmie, analizowanych przez cytowanego sinologa — okazjonalne „izolowane wersy pojedyncze”, które na ogół sygnalizują początek i koniec całego tekstu lub jego odcinków — występują także w rosyjskiej poezji ludowej, a w szczególności w pieśni Kirszy. Hightower nazywa odcinkiem większą jednostkę strukturalną „znaczącą zarówno przez to, że zaznacza etapy w rozwoju tematu, jak i przez to, iż do pewnego stopnia określa formę składających się nań dystychów”. Podobną obserwację dotyczącą wersów pozbawionych pary w runach fińsko-karelskich na początku pieśni lub ich części autonomicznych poczynił Ahlqvist (1863:177). Wedle Steinitza (§ 11), dziesięć z dziewiętnastu epickich pieśni *Kalevali*, zanotowanych w roku 1830 dzięki czołowemu rapsodowi karelskiemu Archippie Perttunenowi, zaczyna się od pojedynczego wersu. W poezji biblijnej, szczególnie w *Psalmach*, „wersy pojedyncze albo monostychy — jak stwierdza Driver — spotykamy rzadko i z reguły używa się ich do wyrażenia myśli z pewnym naciskiem na początku bądź, czasami, na końcu utworu” (Driver, 1922:364).

Pieśń Kirszy zawiera 21 wersów, z których trzy nie mają przynależnej pary. Z tych trzech wersów 1 rozpoczyna pieśń, a 21 kończy ją, podczas gdy 12 otwiera drugi odcinek całkowicie różniący się od pierwszego zarówno tematem, jak tkanką gramatyczną. Faktycznie wersy 1 i 12, na których opiera się pieśń, wyróżniają się, a jednak pasują do wzorca paralelizmu całej kompozycji: wers wstępny pierwszego odcinka nie jest związany z żadnym innym wersem tego odcinka, ale odpowiada prawie identycznemu otwarciu odcinka następnego.

Ponadto w tych dwu wersach widoczny jest wewnętrzny paralelizm gramatyczny ich hemistychów — cecha, którą dzielą one z wersami leżącymi między nimi, tj. wszystkimi wersami pierwszego odcinka. Powtórzona apostrofa jest podobna do typu dominującego wśród monostychów zaobserwowanych przez Steinitza (§§ 12, 14), które składają się z rzeczownika w mia-

nowniku z jego apozycją. Najczęściej rzeczowniki takie są „imionami własnymi postaci lub istot mitologicznych”, i *górze goriewánice* zbliża się do tej drugiej kategorii.<sup>12</sup> Niezależność syntaktyczna wersów 1 i 2 skupia uwagę na strukturze wewnętrznej wersu, a przede wszystkim na paralelizmie jego hemistychów. Ewokacja Biedy — który stanie się głównym aktorem pieśni, otwiera pierwszy wers, a paralelizm wewnętrzny zostaje wzmocniony przez powtórzenie *górze górze* oraz przez figurę etymologiczną paregmenon, wiążącą apozycję *goriewánice* z rządzącym nią słowem kluczowym *górze*.<sup>13</sup> Tautologiczne wariacje tego rzeczownika są powszechne w rosyjskim języku emocjonalnym: *górze gór'koje, górze goriúczeje, górze-góriuszko* itp.; *Opowieść: 296* *Goworit siero górze gorínskoje*. Utworzony od rzeczownika czasownik *goriewat'* „biedować” od *górze* „bieda, niedola” daje z kolei rzeczownik odsłowny *goriewánie* „biedowanie”, użyty tutaj w jego zdrobniałej formie *goriewánice*, która przeciwstawia właściwemu *nomini agenti* nieco zmiękczone, a nawet pieszczotliwe *nomen actionis*. Tak więc odcień oksymoronu widoczny w następnych wersach jest sugerowany od początku. Każdy, kto zna poezję Sergiusza Jesienina, może natychmiast pojąć, dlaczego ta sprzeczna wewnętrznie fraza miała stać się jego ulubionym hasłem (*Jesienin-skoje słowco*) (Nikitina, 1964:158).

<sup>12</sup> O *Górze* jako „istocie mitologicznej” w *Opowieści* i w pieśniach patrz N. I. Kostomarow, 1856 : 113—124 i William Harkins, 1956 : 201—212. Dwa synonimy *Górze* „bieda” i *złocząstije* „nieszczęście” połączone są spójnikiem „i” w tytule *Opowieści* jedynie po to, aby wzmocnić znaczenie tej pary: <sup>292</sup> *A mnie, góriu i złocząstiju, nie w pustie że żyt'*. Por. A. P. Jewgieniewa, 1963 : 271. Drugi synonim jest apozycją pierwszego (<sup>273</sup> *pod-słuszało górze-złocząstije*; <sup>394</sup> *utieszył on górze-złocząstije*) i można go wymienić na epitet <sup>378, 438, 463</sup> *górze złocząstnoje* — albo odwrotnie — <sup>351</sup> *złocząstije gorínskoje* — bądź na prosty przymiotnik: <sup>298, 315</sup> *Ino ZŁo to górze IZŁukawilos'* i <sup>432</sup> *a czŁo ZŁOje górie napieried' ZaszŁo*. Z drugiej strony układane w parę synonimy z łatwością rozszczepiają się na dwie niezależne postaci: <sup>280</sup> *i ja ich, górie, pieriemudriŁo*, <sup>281</sup> *ucziniŁa im złocząstije wielikoje*; lub <sup>288</sup> *i ja ot nich, górie, minowalosia*, <sup>289</sup> *a złocząstije na ich w [sic] mogiŁe ostalosia*.

<sup>13</sup> Austerlitz, op. cit., s. 80, wspomina „ważną podklasę” pozbawionych pary wersów „zawierających figurę etymologiczną”.



Rzeczownik *górie* połączony za pomocą paregmenonu z utworzoną z niego, również rzeczownikową, formą *goriewánice* z tego samego wersu łączy się, z drugiej strony, przez poliptoton z okolicznikiem *w górie*, który w drugim wersie zajmuje tę samą pozycję metryczną, co początkowe *górie* w wersie pierwszym. Bieda, która w zakończeniu pieśni ma być ukazana jako niezwyciężona zła siła, w wersach otwierających jest raczej minimalizowana, co zmienia jej postać najpierw w zwykły stan (*goriewánice*), a potem w prosty przysłówkowy okolicznik sposobu (*w górie*). To stopniowe osłabianie smutnego tematu użyte jest, by usprawiedliwić oksymoron *w górie żyt' — niekruczinnu být'* „żyć w biedzie — nie martwić się”.

*Gorie-kruczina, s gória — s krucziny* często występują w języku rosyjskim jako para synonimów; por. *Opowieść*: <sup>358</sup> *u gória u krucziny*. Skonfrontowanie antonimów jest znamienym chwytem paralelizmu. Te „paralele proste” w nomenklaturze Kùkaiego zajmują pierwsze miejsce wśród jego 29 typów paralelizmu i poleca je on początkującym, zanim spróbują innych rodzajów.

Antonimia łączy oba hemistychy w wersach 2 i 3 oraz 6 i 7 i w tej parze dystychów jest reprezentowana przez dwa różne rodzaje opozycji.<sup>14</sup> Hemistychy w wersach 2 i 3 ustawiają oboko siebie sprzeczności, podczas gdy antonimia hemistychów w wersach 6 i 7 zbudowana jest na przeciwieństwach: *„ pleszátomu:kuriáwomu, ; gulászczemu:bogátomu*.<sup>15</sup> Jak wskazał Harkins, *górie* „reprezentuje warunki fizyczne”, podczas gdy *kruczina* jest odpowiadającym im stanem psychicznym (s. 202). Możliwość, czy nawet konieczność, subiektywnej obojętności na gorzką rzeczywistość głoszona jest

---

<sup>14</sup> Tę różnicę w odniesieniu do tekstów chińskich trafnie przeanalizował Janusz Chmielewski, 1964 : 125 i n. Por. Tchang Tcheng-Ming, 1937 : 78—83.

<sup>15</sup> Zarówno Lowth, XX, w odniesieniu do Przypowieści Salomona, jak po nim Davis, s. 412, w odniesieniu do maksym chińskich zauważyli, iż paralelizm antytetyczny „jest szczególnie dostosowany [...] do przysłów, aforyzmów i osobnych sentencji”. Wedle Lowtha, ich „elegancja, ostrość i siła wynikają w znacznej mierze z formy antytetycznej, z opozycji stylu i uczucia”.

rozmyślnie w wersach 2 i 3 jako jedność przeciwieństw, w ostrym przeciwstawieniu do niemożności pogodzenia przeciwieństw przedstawionych w 6 i 7. *Niekruzcinnu* mogłoby z łatwością zostać zastąpione przez *wiésiołu* „wesółym” lub *rádostnu* „radosnym” (por. *Opowieść*: „*krucziniowat, skórbien, nierádostien*”), ale stopniowe, gładkie przejście od początkowej brawury do nieuchronnej zguby wymaga pojedynczych terminów negatywnych, a litotes — figura, która zamyka zarówno wers 2, jak 3, zajmuje miejsce pośrednie między łagodzącym *goriewánice* (typowy *minution* albo *meiosis* w terminach retoryki łacińskiej i greckiej) a coraz bardziej negatywnym słownictwem dalszych maksym (por. Lausberg, 1960:586—588; Gonda, 1959:93 i n.).

Wersy 4 i, w odwrotnym porządku, 5 polegają na grze przeciwieństw: posiadania i braku pieniędzy. W pierwszym wersie dystychu brak środków do życia potraktowany jest jako zaprzeczenie posiadania ich, a w drugim jako przeciwieństwo: „*diénieg niétu* „nie ma pieniędzy” i „*złyymi dni* „nędzą” (por. antytezę dwóch paralelnych wyrażen połączonych w przysłowiu *Dien'gi k bogátomu, złyidni k ubógomu*). Tak więc wers 4 łączy się z poprzedzającymi wersami zbudowanymi z zaprzeczeń, podczas gdy w wersie 5 zastosowane są przeciwieństwa, tak jak w następnym dystychu. Stała alternacja terminów przeciwstawnych wyrażonych w dystychu 4—5 łączy je w sposób pośredni z wersami 2 i 3, w których jedność przeciwieństw działa pokrzepiająco, i z wersami 6 i 7, w których występuje ponura, nieprzejednana przekora hemistychów. Drugi hemistych wersu 4 — *pieried dién'gami* — spokrewniony jest z pogodnymi zakończeniami wersów 2 i 3, podczas gdy posępny znak — *pieried złyymi dni* — wiąże wers 5 z następującymi po nim pesymistycznymi stwierdzeniami.

W dystychu 2—3 zarówno oba wersy, jak i oba hemistychy w każdym wersie odpowiadają sobie syntaktycznie i morfologicznie. Bezokolicznik o podobnej funkcji syntaktycznej stanowi zakończenie albo element każdego z czterech hemistychów. W języku rosyjskim tradycyjne zestawienie *żyť' da býť'* wywołane jest po-

winowactwem semantycznych czasowników, ich homoioteleutonem i formułą *żył był*, która jest zreinterpretowaną pozostałością czasu zaprzeszłego. Pewien kontrast między odpowiadającymi sobie formami został wprowadzony dzięki łącznemu użyciu *, był'* w kontraście ze ściśle leksykalnymi, pojęciowymi czasownikami *, żyt'* i *, stydītisia*. Strona zwrotna tego ostatniego to inny element wariacyjny. Paralelizm jest podtrzymywany 1) przez negację *nie*, która otwiera drugi hemistych w obu wersach, 2) przez fonemiczne podobieństwo początków tych wersów /Av GÓr'e/ /nAGÓmu/ i 3) przez /i/ we wszystkich pięciu spośród innych akcentowanych sylab oraz tę samą sekwencję /d'it'/ w obu hemistychach wersu 3 (/choD'IT'/ ~ /stiD'IT'isa/). W przysłowiu cytowanym przez Dala ta figura dźwiękowa zastąpiona jest odpowiadającą jej /nagÓmu/ ~ /sorÓM'itca/. Zgodne pozycyjnie i identyczne fonemicznie sylaby akcentowane *, w górze* i *, nagómu* należą do członów równoważnych syntaktycznie; oba te człony są okolicznikami przysłówkowymi w zdaniach bezokolicznikowych. Obraz biedy wykorzystany w pierwszym wersie dystychu ma odpowiednik w drugim wersie w postaci podobnego i bliskiego mu motywu nędzy (por. przysłowie *Licho żyt' w nūze, a w górze i togó chūze*), a szczególnie w synekdochicznym obrazie nagości. Znacząca semantycznie odpowiedniość między *górze* a *nagómu* została analogicznie paronomastycznie wykorzystana w *Opowieści*: <sub>311</sub> /zaNAGim TO GÓr'e n'epoGÓN' itca/, <sub>312</sub> /da n'iKTó kNAGómu n'epr'iv'ážetca/.

Dystych 2—3 wykazuje, używając terminów Hightowera (1959:65), „paralelizm podwójny”, łącząc wzajemną symetrię wersów z wewnętrzną symetrią ich hemistychów. Te dwie formy paralelizmu są uzupełnione trzecią, szerszą nawet odpowiednością między drugim hemistychem w pierwszym wersie tego dystychu a pierwszym hemistychem w jego wersie drugim: *, niekrúczinnu být'* i *, nagómu chodit'* tworzą bliskie anadiplosis morfologiczne, podczas gdy na ich poziomie gramatycznym zgodność obu hemistychów w obrębie każdego wersu oraz odpowiadających sobie hemistychów w dystychu jest głównie epiforyczna (np. *, nágómu* nie ma równoważnika morfologicznego ani w dru-

gim hemistychu tego samego wersu, ani w pierwszym hemistychu wersu 2).

Anadiplosis (*styk* w terminologii rosyjskiej), występujące często w bylinach i innych rodzajach rosyjskiej poezji ludowej, zamienia drugą część dystychu w rodzaj następstwa jego pierwszej części: człowieka beztroskiego w biedzie stać na paradowanie w łachmanach bez cienia zakłopotania.<sup>16</sup> Odpowiedni dystych z *Opowieści* — <sup>366</sup> *a w górze żył' — niekruczinnu být', a kruczinnu w górze — poginuti* „A w biedzie żyć — nie martwić się, A (jeśli ktoś) martwi się w biedzie — (musi) zginąć” — zbudowany na dwóch skrzyżowanych antonimach (*żył' ~ poginuti; niekruczinnu ~ kruczinnu*) racjonalizuje pierwszy wers za pomocą motywacji przyczynowej: „ponieważ inaczej trzeba zginąć”.

W dystychu 4—5 drugi hemistych w obu wersach składa się z tego samego przyimka *pieried* i następującego po nim narzędnika liczby mnogiej. Tę odpowiedniość morfologiczną i fonemiczną — /D'ÉN'gaM'I/ ~ /zliM'I DN'I/ — wzmacnia paronomazja /D'ÉN'gi/ ~ /D'ÉN'/, /D'Ni/.<sup>17</sup> Oba hemistychy wersu 4 powiązane są poliptotonem *diéniég/dién'gami*. Pierwsze wzajemne antytetyczne hemistychy wersów 4 i 5 zawierają synonimy *dién'gi* i *grivna* (*pars pro toto*). Wykorzystujące metatezę figury dźwiękowe w obrębie tych hemistychów <sub>1</sub>/d'ÉN'ek NÉtu/, <sub>5</sub>/pojaV'ilas grIVna/ — są zgodne z chiastycznym charakterem całego dystychu.<sup>18</sup> Wśród pierwszych siedmiu wersów pieśni piąty jest

---

<sup>16</sup> Por. w bylinie Kirszy o Wołchu Wsiesławiewiczu: *A wtápory kniaginia ponós ponieslá — ponós ponieslá i ditiú rodila*. Szafranow porównuje tę konstrukcję z ogniem łańcucha, które jest związane zarówno z ogniem poprzedzającym je, jak i następującym po nim (s. 85).

<sup>17</sup> Można podejrzewać tutaj inne skojarzenie polegające na paronomazji: łączące trzy pozostałe hemistychy <sub>2</sub>/AvGOR'e ~<sub>3</sub>/nAGOMu/~<sub>5</sub>/GR'ivna/. W związku z tym można przypomnieć zalecenie de Saussure'a: „Ale jeśli w każdej chwili może powstać wątpliwość co do tego, co jest słowem—tematem, a co jest odpowiadającą mu grupą, to jest to najlepszy dowód, że wszystko w ten lub inny sposób odpowiada sobie w wierszu.” Zob. Jan Starobinski, 1964.

<sup>18</sup> Herrman Weyl (1952) definiuje ten chwyt jako „kongruencję zwrotną” (*reflexive congruence*).

jedynym pozbawionym paralelizmu wewnętrznego. Ten brak kompensowany jest przez wyjątkową spoistość obu hemistychów osiągniętą dzięki dwóm parom identycznych samogłosek: dwa /i/ ~ dwa /i/. Tożsamość wszystkich akcentowanych fonemów samogłoskowych charakteryzuje także wersy sąsiednie — 4, 6 i 7 — ale tutaj liczba samogłosek akcentowanych ograniczona jest do trzech: dwa /é/ + jedno /é/ w wersji 4; dwa /á/ + jedno /á/ w 6 i 7.

W dystychu 6—7 wers drugi całkowicie zgadza się z pierwszym pod względem składni i morfologii. Każdy zawiera negację *nie* i bezokolicznik *bywát'*, po którym następują dwa przymiotniki rodzaju męskiego w celowniku. Paralelizm gramatyczny obu hemistychów zbudowany jest na tych przymiotnikach, które morfologicznie są ekwiwalentne, ale pełnią różne funkcje syntaktyczne. Cztery formy celownikowe są wzajemnie powiązane chiastycznymi rymami, <sup>6</sup> *pleszátomu* ~ <sup>7</sup> *bogátomu* i <sup>6</sup> *kudriáwomu* ~ <sup>7</sup> *gulászczemu*; w drugiej parze pretoniczne /u/, poprzedzające zgłoskę akcentowaną, następuje po początkowej tylnopodniebiennej spółgłosce zwartej, a akcentowane /á/ jest poprzedzone zmiękczoną spółgłoską półotwartą. Wzajemne powiązanie semantyczne obu wersów polega na paralelnym odniesieniu do niemożności pogodzenia dwóch sprzeczności i podczas gdy sprzeczność między „łysym” a „kędzierzawym” wydaje się oczywista, nieco bardziej zawoalowana antyteza „hulaki” i „bogatego” wspiera się na formalnym paralelizmie z poprzednim wersem. Odpowiedni fragment w *Opowieści* osłabia paralelizm formalny i typową folklorystyczną grę antonimów i zamienia dystych w moralizującą lekcję: <sup>410</sup> *nie bywáti bráźniku bogátu*, <sup>411</sup> *nie bywáti kostariú w słáwie dóbroj* „Nie bywa opój bogaty, Nie miewa gracz w kości dobrej sławy”.

Obydwa wersy dystychów 8—9 i 10—11 ukazują identyczną kombinację syntaktyczną tych samych kategorii morfologicznych. Rodzaje są jedynymi dopuszczalnymi zmiennymi i ten wariant jest stale używany: nieżywotny nijaki *diériewa* ~ żywotny męski *kónia*; wyjątkowo żywotny nijaki *ditiá* ~ nieżywotny mę-

ski atłásu; żywotny żeński *mátieri* ~ żywotny męski *mástiera*.

W każdym dystychu alternują kolejno po sobie dwa przedmioty gramatyczne, z których jeden należy do świata ożywionego, a drugi do nieożywionego, a wszystkie cztery obrazy metaforyczne „wygrywiają” temat ponurego przeznaczenia bohatera; 8 i 9 dotyczą nieuleczalności chorych organizmów scharakteryzowanych za pomocą złożonych przymiotników z tym samym pierwszym składnikiem *sucho-* „*sucho-*”; 10 i 11 zrównują dziecko pozbawione matki z drogą tkaniną bez mistrza, a tkanka dźwiękowa podkreśla bliskość dwóch brakujących łączników za pomocą zabarwionego dzieciennie nagromadzenia zmięczonych spółgłosek zębowych — /ne ut'ešit' i d'it'á béz mát'er'i/<sup>19</sup> — i opartej na paronomazji budowie drugiego wersu: „/n'eskRóiT' aTlásu b'ezmAsT'eRa/”. Najprawdopodobniej słowa tego wersu w *Opowieści* — <sup>408</sup> /šTo n'e KLAST' i SKARLÁTu b'ez máST'eRA/ „nie można ciąć szkarłatu bez mistrza” — odbijają oryginalne słownictwo omawianego wersu. Ržiga uważa, że te dwa wersy w pieśni Kirszy „są same przez się zaskakujące, ponieważ nie sposób zrozumieć, dlaczego odnoszą się do dziecka, matki i atłasu” (s. 313). Sądzi, iż w *Opowieści* znalazł wyjaśnienie tego faktu, tam bowiem w poprzednim dystychu chłopak wspomina, jak w dzieciństwie był ubierany i podziwiany przez matkę. Jednakże to psychologiczne wyjaśnienie dwóch typowo metaforycznych wersów, które są ściśle paralelne na poziomie gramatycznym, semantycznym oraz fonemicznym (/d'it'Á B'EZMÁT'ER'i/ ~ /atLÁsu B'EZMÁsT'ERa/) i które wydają się nierozzerwalnie związane z całym kontekstem pieśni Kirszy, jest z pewnością pomysłem wtórnym, obcym tradycji ustnej i najwidoczniej włączonym przez siedemnastowiecznego pisarza i czytelnika.

Paralelizm przyległych hemistychów jest szczególnie wyraźny w dystychu 2—3 z jego zdublowanymi bezokolicznikami w każdym wersie. Druga para zdań wa-

---

<sup>19</sup> Starsza forma w *Opowieści*, 409 /d'et'át'i/, musiała należeć do oryginalnej wersji tego wersu.

runkowych, z ich chiastyczną kompozycją, podkreśla wewnętrzną symetrię dystychu 4—5. W następnych trzech dystychach każdy z sześciu wersów zawiera tylko jedno zdanie, ale dzieli dwie formy równoważne morfologicznie między swoje dwa hemistychy: dwa przymiotniki w celowniku w 6 i 7, rzeczownik i „przydawka orzeczeniowa” w dopełniaczu w 8 i 9 (*diérewa suchowíerchogo, kónia suchopárogo*)<sup>20</sup> i dopełniacze — jeden z przyimkiem, a drugi bez — w 10 i 11 (*ditia biez matieri, atlásu biez mástiera*).

Dwa odcinki pieśni różnią się wyraźnie kompozycją gramatyczną. Odcinek pierwszy (wersy 1—11) zawiera dziesięć bezokoliczników i tylko jeden czasownik w formie osobowej (w czasie przeszłym, *pojawiłas'*) wobec dziewięciu form osobowych i braku bezokolicznika w odcinku drugim (12—21). W odcinku pierwszym nie ma żadnego zaimka, a w drugim jest pięć zaimków osobowych. Oprócz trzech mianowników w „anakruptycznym” wersie rozpoczynającym każdy z dwóch odcinków (1 i 12), w odcinku drugim występuje dziesięć mianowników — pięć rzeczownikowych i pięć zaimkowych — a tylko jeden w odcinku pierwszym: *pojawiłas' griwna* „pojawiała się grzywna (moneta)” (aby zostać pożartą przez nędzę). Przez wszystkie pięć dystychów odcinka pierwszego jedno tylko zdanie nie jest wyraźnie zanegowane. Negatywny charakter dyskursu stopniowo narasta. Po zanegowanym przymiotniku w zakończeniu 2 wersu następuje zaprzeczony czasownik w zakończeniu 3 (specjalna negacja przez zaprzeczenie łączne, *nexal negative* — zgodnie z terminologią Ottona Jespersena<sup>21</sup>). W pierwszym hemistychu wersu 4 negacja *nietu* funkcjonuje jako orzeczenie, a wers 5 — jak wspomniano wyżej — można uważać za negację *implicite*. Wszystkie zdania w wersach 6—11 zaczynają się od negacji *nie*; ponadto wersy 10 i 11 rozpoczynają swój drugi hemistych od negatywnego przyimka *biez* „bez”.

---

<sup>20</sup> Określenie przydawkowo-orzeczeniowe w terminologii A. A. Szachmatowa, 1941 : 393 i n.

<sup>21</sup> *Nexus (nexal) negation, question* w terminologii Jespersena — zob. przypis 3 w artykule *Pogląd Boasa na znaczenie gramatyczne* (przyp. red.).

W odcinku pierwszym użyto ośmiu przymiotników; sześć z nich występuje bez rzeczownika, a dwa funkcjonują jako przydawki orzeczeniowe w postpozycji, podczas gdy wszystkie trzy przymiotniki w odcinku drugim są epitetami umieszczonymi przed rzeczownikiem.

W odcinku pierwszym wszystkie siedem czasowników z pierwszych trzech dystychów to czasowniki nieprzechodnie, w przeciwieństwie do czterech czasowników przechodnich w pozostałych dwóch dystychach. Cztery bezokoliczniki ostatnich dystychów mają formę dokonaną, podczas gdy wszystkie sześć czasowników z pierwszych dystychów mają formę niedokonaną. Każdy wers tych pięciu dystychów dotyczy relacji między pewnym warunkiem a jego rezultatem, czy to otwarcie, w asyndetycznych zdaniach warunkowych pierwszych dwóch dystychów, czy w sposób ukryty, w trzech następnych dystychach odznaczających się sześcioma anaforycznymi negacjami (jeżeli ktoś jest łysy, to...; jeżeli drzewo ma suchy wierzchołek, to...; jeżeli dziecko nie ma matki, to...). Podczas gdy we wszystkich wersach trzech pierwszych dystychów poprzednik umieszczony jest w pierwszym hemistychu, a następnik — w drugim, ostatnie dwa dystychy odwracają porządek. Bezokolicznikowa konstrukcja tych dwóch dystychów pomija agensa, ale konsekwentnie wskazuje paciensa za pomocą rzeczownika w dopełniaczu. We wcześniejszych dystychach nie występuje żaden rzeczownik, a jedynie przymiotniki w celowniku łączone są z nieprzechodnimi bezokolicznikami.

Poza mianownikiem, dystrybucja przypadków nacechowanych jest różna w dwóch odcinkach pieśni Kirszy. Biernik, nieobecny w odcinku pierwszym, w drugim występuje w trzech konstrukcjach przyimkowych z rzeczownikami i ich przydawkami przymiotnymi. W odcinku drugim nie ma celownika, podczas gdy w odcinku pierwszym przypadek ten pojawia się sześć razy i jest zmonopolizowany przez przymiotniki w funkcji rzeczownikowej, które, z kolei, występują wyłącznie w celowniku. Narzędnik występuje w każdym odcinku, przy czym w odcinku pierwszym tylko z przyimkiem, a w drugim — tylko bez niego. Dopełniacz bierze udział



w konstrukcjach przeczących w odcinku pierwszym — pięć razy bez przyimka i dwa razy z przyimkiem, podczas gdy w odcinku drugim — poza pełniącym rolę przysłówka *prieźdie wiek* — przypadek ten figuruje raz w znaczeniu częściowym i trzy razy z przyimkiem *ot „od”*. Jedyny przykład miejscownika w pieśni, *w górie*, zestawiony z mianownikiem, *górie-górie*, niesie znamię syntaktycznego i morfologicznego kontrastu między tymi dwoma przypadkami, z których jeden jest obligatoryjnie opatrzony przyimkiem, a drugi zawsze go pozbawiony.

W odcinku pierwszym nie opowiada się o żadnych zdarzeniach; jego jedynym tematem są jawnie negatywne sytuacje stale powracające (4—5) albo w konieczny sposób wynikające z nieszczęśliwych przesłanek. Niezależne bezokoliczniki, albo bezpośrednio, albo pośrednio zanegowane, stwierdzają nieznośność, niepojętość, niemożliwość.<sup>22</sup> Osoba, której dotyczą te konstrukcje bezokolicznikowe, jest wprowadzona za pomocą wielorakich form celownikowych jako zwykły adresat ogłoszonych wyroków; pozostaje ona nie nazwana, lecz jedynie określona przez przymiotniki. Gdy w ostatnich dwóch dystychach odcinka pojawiają się właściwe działania przechodnie, ich sprawca nie zostaje ujawniony, tylko ich cel wskazany jest za pomocą metaforycznych rzeczowników. Wirtualne zakończenie tych działań przedstawionych w formie dokonanej zostaje zanegowane, a ich cele rodzą dopełniacz negacji, który, w zasadzie, dominuje w rzeczownikach wszystkich dystychów odcinka pierwszego; przypadkowa, efemeryczna *grłwna* jest jedynym wyjątkiem wśród rzeczowników wyodrębnionym przez liczbę pojedynczą, podczas gdy liczba mnoga pojawia się w peryferyjnym narzędniku z poprzedzającym ją przyimkiem *pieried*. Gramatyczny obraz bezlitosnego zniszczenia osiąga tu swoją kulminację.

W przeciwieństwie do sentencjonalnego stylu odcinka pierwszego, pierwszy dystych odcinka drugiego roz-

---

<sup>22</sup> Pieszkowski, 1914 : 381 i n., przypisałby zdaniom bezokolicznikowym w wersach 2—3 „konotację konieczności subiektywnej”. w 6—11 — „konotację konieczności obiektywnej”.

poczyna się od razu w nowym, narracyjnym tonie. Każde z paralelnych zdań zawiera rzeczownik w mianowniku jako podmiot i orzeczenie czasownikowe z określnikiem w narzędniku. Liczba służy jako zmienna ekspresyjna: liczba mnoga wszystkich trzech wyrazów w wersie 14 (*moczałámi nógi izopútany*) przeciwstawiona jest liczbie pojedynczej odpowiednich form w wersie 13 (*týkom górie podpojásatos'*) i ten wariant uzupełnia różnica między dwiema spokrewnionymi stronami czasownika — zwrotną i bierną. Oba synekdochiczne wyrazy nędzy (*nagotá* i *bosotá biezmiérnaja* „bezgraniczna nagość i bosość”) wiążą się ze sobą przez przyległość i podobieństwo. Tradycyjne skojarzenie między dwoma narzędnikami jest zaświadczone przysłowiem ludowym *Łýki da moczály, a tudá ż pomczáli*. Symetryczny obraz tego dystychu pojawia się wielokrotnie w różnych pieśniach z tego samego cyklu zebranych przez Rżigę, podczas gdy *Opowieść* narusza paralelizm gramatyczny i leksykalny i osłabia portret biedy podstawiając zdanie negatywne w miejsce sugestywnych cech, które w poezji ludowej służą do personifikacji biedy: „*bóso, nágo, niét na górie ni nitoczki*, „*je-szczo týczkom górie podpojásano*”.

Oba ustępy pieśni Kirszy rozpoczynają się od tego samego monostychu i wykazują oczywistą odpowiedniość między początkowymi dystychami. W szczególności zlanie się biedy i nędzy z wersów 2—3 inspiruje obraz z 13—14, gdzie nędza biedaka zostaje jednak przeniesiona, za pomocą metonimicznego tropu, z biedaka na samą biedę. Aleksander Puszkina, uważny czytelnik pieśni Kirszy, wyróżnił obrazowe wyrażenie *týkom górie podpojásatos'* jako „uderzające wyobrażenie nędzy”.

Drugi wers tego dystychu mówi dwuznacznie o nogach /*nógi*/ bez przypisania ich określonej postaci; „nogi biedy” stworzyłyby silną katachrezę, podczas gdy „nogi biedaka” przeszkodziłyby w stopniowym wprowadzaniu *fictio personae*. Personifikacja rzeczywiście postępuje krok po kroku. Wers 13 jest pierwszym, w którym bieda przedstawiona jest jako aktor dzięki opatrzeniu słowa *górie* orzeczeniem, ale ten czas prze-

szly rodzaju nijakiego podkreśla neutralny — wyraźnie nieożywiony — rodzaj podmiotu. Ten rodzaj występuje we wszystkich trzech wyrazach tego wersu, łącznie z neutralnym określnikiem *lýkom*, w przeciwieństwie do przeważającego żeńskiego *tła* w „*moczalámi nógi izopútany*”. Dopiero w następnych zdaniach z podmiotem *górie* zwrotny czasownik rodzaju nijakiego „*podpojásalos'*” zostaje zastąpiony męskim aktywnym „*zaszol*”; dalszym krokiem w tej aktywacji będzie opatrzenie wyrazu *górie* orzeczeniami wyrażonymi czasownikami przechodnimi „*wstrieaczaet*”, „*spotyka*” i „*taszczit*”, „*ciągnie*”. Szczyt osiągnięty zostaje na samym końcu ostatniego wersu wraz z podstawieniem męskiego zamka *on* za *górie*.

Relacja między wersami 12 i 13 wymaga bliższego zbadania. W powtórzonym *górie górie*, które otwiera wstępne wersy obu odcinków, pierwsze z dwu identycznych słów „/GÓR'E gór'e/” zajmuje pozycję odpowiadającą „/v GÓR'E/”, podczas gdy w wersie 12 to drugie jego pojawienie się odpowiada „/lýkom GÓR'E/”. Ta różnica podpowiada odmienne frazowanie wersów 1 i 12. W wersie 1 i następnych granica (I) między dwoma „taktami mowy” (*speech measures*, zob. Jakobson, SW I: 535) leży między drugim a trzecim z trzech głównych akcentów i w ten sposób zgadza się z granicą (II) między dwoma hemistychami: „*a i górie górie || goriewánice!*” || „*a w górie żyt' || niekruczínnu být'*” || „*nagómu chodít' || nie stydítisia.*” || itp. Z drugiej strony, w wersach 13 i 14 granica między dwoma taktami mowy nie zgadza się z granicą między dwoma hemistychami. W tych wersach określniki „*lýkom*” i „*moczalámi*” umieszczone są przed podmiotami „*górie*” i „*nógi*” i w ten sposób oddzielone od orzeczeń „*podpojásalos'*” i „*izopútany*”. Ten hyperbaton (oddzielenie dwóch wyrazów związanych syntaktycznie) oznacza, że granica między taktami mowy wypada między określnikiem a podmiotem, to znaczy między pierwszym a drugim z trzech głównych akcentów. Takie frazowanie obejmuje również wers wprowadzający: „*a górie, | górie | goriewánice,*” || „*a i lýkom | górie | podpojásalos'*” || „*moczalámi | nógi | izopútany.*” ||

Rdzeń *górie* lub cały wyraz powtórzony trzykrotnie, albo dosłownie, albo z synonimicznymi wariantami, jest zwyczajowo związany z tym samym kontekstem w pieśniach ludowych o podobnej tonacji. Oto, na przykład, zanotowany przez Sriezniewskiego zapis pieśni o biedzie: *K jemu góriuszko, górie gór'koje, || iz-pod mósticzku górie, s-pod kalinogo, || iz-pod kústyszku, s-pod rakítneho, || wo otópoczkach górie wo łozówien'kich, || wo obóroczkach górie wo moczál'nien'kich; || moczálój górie priopútauszcy, || ono týkom górie opojásawszy* (Wariencow, 1860 : 131). W jednym z wariantów z regionu saratowskiego odpowiedni fragment brzmi: *Oj, ty, górie moje, górie, górie siéroje, || týczkom swiázannoje, podpojásannoje*, a w innym wariacie saratowskim *Och ti, górie, toská-pieczál* (Sobolewskij, 1895 : 533, 536). Por. tradycyjną formułę *Ach ja biédnaja goriusza goriegór'kaja* (Istomin, Diutz, 1894 : 60).

Podczas gdy na początku pieśni Kirszy trzykrotna ewokacja *górie* działa jako apostrofa wyodrębniona syntaktycznie, w odcinku drugim ta sama sekwencja pojawia się ponownie jako antycypacyjny powtarzający się podmiot w zdaniu *iz górie podpojásałos'*. Jakakolwiek byłaby wersja oryginalna wersu 11 (patrz wyżej), wariant Kirszy wiąże za pomocą paronomazji wers 11 /ATLÁsu/ z 13 /poTpojÁSAŁos'/; kora zastępuje drogi atlas.

*Górie* z wersu pierwszego ma odpowiednik w pomniejszającym *z w górie* i pozostaje nie nazwane w następnych wersach odcinka pierwszego, podczas gdy w odcinku drugim prawie każdy wers zabarwiony jest tym rzeczownikiem. Miejsce metryczne wyrazu *górie* w mianowniku, które w wersie 13 jest takie samo, jak w przypadku drugiego *górie* z 12, jest wypełnione przez dopełniacz, w 15, 17, 19 *gória*, podczas gdy mianownik 16, 18, 20 *górie*, z kolei, wypełnia tę samą pozycję, co inicjalne *górie* z 12.

Daleko posunięta symetria wiąże oba odcinki wzajemnie ze sobą. Ich dystychy inicjalne, zgodnie z końcowym zdrobniałym *goriewánice* z wersu wstępnego, usiłują zminimalizować biedę. Biedak i nędzarz zdają się nie zważać na swoją biedę i ubóstwo, które są te-

matem żartów (2—3), a o nędzy i bogactwie mówi się jako o czymś jednakowo przemijającym (4—5). To nie biedak, lecz sama bieda okazuje się nieszczęśliwa (13—14). Próby zapomnienia o tragicznym temacie ustępują w obu odcinkach sześciowersom zawierającym rozpaczliwe wyznania wszechobecnej i wiecznej klątwy. Stała anafora wiąże wszystkie wersy każdego sześciowersza; w serii wersów 6—11 każdy wers rozpoczyna się negacją *nie* dołączoną do bezokolicznika, a w serii wersów 15—20 — powtarzającym się spójnikiem *a*, po którym następuje mianownik (Szapiro, 1953 : 71). Ten sam spójnik *a*, sam bądź w kombinacji z *i*, otwiera monostychy w obu odcinkach, a także każdy oddzielny dystych nie należący do tworzących serię sześciowerszy, podczas gdy drugi wers każdego z wyodrębnionych dystychów pozbawiony jest spójników. Podwójny spójnik *a i* oraz pojedynczy *a* wymieniają się w sposób regularny: 1 *a i*, 2 *a*, 4 *a i*, 12 *a*, 13 *a i*, 15—20 *a*.

Sześciowersz 15—20 zbudowany jest na zasadzie paralelizmu wszystkich trzech dystychów. „Paralelne człony w alternujących wersach” zajmują drugie miejsce w klasyfikacji Kūkaiego. Wszystkie trzy nieparzyste wersy sześciowersza mają wspólny hemistych początkowy 15, 17, 19 *a já ot gória* oraz wzorzec gramatyczny drugiego hemistychu — przyimek określający lokalizację 15, 17 *w* lub 19 *na* z rzeczownikiem w bierniku poprzedzonym przez epitet. Wszystkie trzy parzyste wersy sześciowersza zaczynają się od *a gorie* i kończą czasownikiem osobowym: 16 *zaszoł* ~ 18 *sidit* ~ 20 *taszcit*. Tak więc trzy nieparzyste wersy sześciowersza z jednej strony i jego trzy wersy parzyste — z drugiej połączone są przez dwa rodzaje odpowiedniości: paralelizm anaforyczny jest powtórzeniem dosłownym, podczas gdy paralelizm epiforyczny opiera się jedynie na podobieństwie znaczeń gramatycznych i leksykalnych.

Wersy 18 i 20 zawierają osobową formę czasownika na końcu obu hemistychów i w ten sposób tworzą paralelizm wewnętrzny; w 16 najwidoczniej brakuje zakończenia pierwszego hemistychu i można się domyślać, że tutaj, jak w dwóch pozostałych wersach parzystych,

hemistych zawierał zdanie kompletne, np. *a górie už tám*.<sup>23</sup>

Ten sześciowersz wyraźnie oddziela biedaka od biedy. Pierwszy powtarzany hemistych wersów nieparzystych — *a já ot gória* — podpowiada wzajemną grę dwu różnych interpretacji semantycznych: „dotknięty” biedą i „daleko od” biedy. W przysłowiu *Ot gória bieżał, da w biedú popál* „Uciekał przed biedą, a wpadł w nieszczęście” abstrakcyjne znaczenie „biedy” podtrzymywane jest przez jej zestawienie z „nieszczęściem”, a konkretne orzeczenia funkcjonują tutaj jako metafory czasownikowe. Określniki wskazujące kierunek „w las”, „na ucztę”, „do karczmy” nadal dopuszczałyby koncepcję biedy jako statusu biedaka, ale wersy parzyste definitywnie przypisują osobowość owemu *górie*. Poliptotyczne zestawienie *genetivi separationis* 15, 17, 19 *ot gória* z mianownikiem 16, 18, 20 *górie* wprowadza ostrą antytezę semantyczną ucieczki przed biedą w ramiona wszechobecnej biedy. Wers 18 *a górie zaszoł — w pieriedí sidít* jest szczególnie charakterystyczny w swojej „dwufunkcyjności”: *w pieriedí* oznacza zarazem wyprzedzanie w czasie i w randze (*miestniczestwo*).<sup>24</sup> Błędne koło rysujące się w każdym z trzech dystychów przygotowane jest przez antonimie gramatyczną między hemistychami każdego wersu nieparzystego, przeciwstawiającą dopełniacz *ot gória* w jego funkcji ablatywnej — allatywnej funkcji biernika *w lesá, na pír, w kabák*. W odcinku pierwszym paralelizm hemistychów jest antonimiczny, w przeciwieństwie do synonimicznego paralelizmu wersów: w sześciowerszu odcinka drugiego odpowiedniość między alternującymi wersami jest synonimiczna, pod-

---

<sup>23</sup> Inne możliwe uzupełnienie to *a górie prieźdie* (*da w*) *wiek zaszoł* „a bieda przyszła wcześniej i na zawsze”; wówczas paralelizm hemistychów opierałby się na dwóch przysłówkach temporalnych *prieźdie* i *wwiek* (*wowiék? nawiék?*). Por. odpowiednie wyrażenia w *Opowieści*, 437 *nie na čás ja k tiebie górie zloczastnoje priwiazátosia* i w liryczno-epicznej pieśni z cyklu o biedzie zapisanej przez A. F. Hilferdinga, 1896, No. 177 : *i nie na čás ja k tiebie górie priwiazátosi* oraz *a ja tut ná wiek górie rosstawátosi*.

<sup>24</sup> Por. aluzję w *Opowieści*: *na uczie chłopak został posadzony 181 nie w bólszeje miesto, nie w miéńszeje*.

czas gdy między wersami przyległymi — antonimiczna. Co do paralelizmu hemistychów w sześciowierszu, to jest on synonimiczny w wersach parzystych i antonimiczny — w nieparzystych.<sup>25</sup>

Organiczne części tej potrójnej struktury paralelnej, z ich rosnącą intensywnością i obrazem karczmę jako ostatniej próby ucieczki, w *Opowieści* są rozproszone i nie powiązane ze sobą; por. 170 *priszól mołodiéc na czéstien pir* i 305 *Ty pojdi mołodiéc na cariéw kabák*; także 353 *Ino kínus' ja mółodiec w bystrú riekú*.

Miejsce akcji jest określone i ograniczone przez trzy ablatywne konstrukcje przyimkowe z dopełniaczami i trzy allatywne, również przyimkowe, z biernikami scharakteryzowanymi dodatkowo przez *epitheta ornantia*. Odcinek jest bogaty w podmioty gramatyczne i, po wprowadzeniu dwóch rzeczowników z orzeczeniami czasownikowymi, rozpoczyna sześciowiersz mianownikiem *já* „ja” w powtarzającej się frazie pozbawionej czasownika — pierwsze wystąpienie zaimka w pieśni. Orzeczenia wyrazu *górie* w odcinku drugim stopniowo zwiększają wskazaną dziedzinę i efekt działania; od zwrotnej (13) przechodzą do strony czynnej (16—20) i od dokonanego czasu przeszłego (13, pierwsza połowa 18) do niedokonanego teraźniejszego, który oznacza czynność nieograniczenie się rozciągającą (druga połowa 18, 20). Czasowniki nieprzechodnie (13—18) ustępują dwóm czasownikom przechodnim (20), z których pierwszy występuje bez żadnego dopełnienia, podczas gdy drugi rządzi dopełniaczem częściowym (*piwa taszczit*). Żadne dopełnienie bliższe w bierniku nie występuje w pieśni, podczas gdy w *Opowieści* dobrze znany jest obraz całkowitego panowania biedy nad junaikiem: 349 *Achti mnié złóczástie gorínskoje!* 350 *do biedý mienia mółodca domýkało*, 351 *umorilo mienia mółodca smiért'-ju gołódnoju*. Przejście od czasowników nieprzechodnich do przechodnich zbliża znów do siebie zakończenia obu odcinków.

---

<sup>25</sup> Robert Austerlitz, 1961:441, stwierdza: „Napięcie, które panuje między synonimami lub antonimami paralelnych wyrazów, nadaje tekstowi rodzaj semantycznego rytmu.” Znaczną rolę odgrywa, z kolei, napięcie między paralelnymi synonimami a antonimami.

We wszystkich wersach od 12 do 19, z wyjątkiem ułomnego 16, środkowy z trzech głównych akcentów pada na /o/: 12, 13 *górie* ~ 14 *nógi* ~ 15, 17 *gória* ~ 18 *zaszól* ~ 19 *gória*. Relacja symetrii zwierciadlanej wiąże pierwszy wers sześciowersza z pierwszym wersem wyodrębnionego dystychu ich tkanką dźwiękową — 13 /*Likom GÓR'e podpoJÁSalos'*/ ~ 15 /*JÁ odGÓR'a ft'emni'*/. Ostatni wyraz 13, związany paronomazją z 11 (jak pokazano wyżej), odbija się echem w ostatnich wyrazach dwóch następnych wersów 13 /*POTPOJÁSALos'*/ ~ 14 /*izoPúTani'*/ ~ 15 /*LeSÁ'*/.

Konsekwentna gradacja działania biedy znajduje wymowny wyraz w dystrybucji leksykalnej i fonemicznej w całym sześciowerszu. Dwa krańce wersu 16 — *a górie... zaszól* — są powtórzone i skondensowane w pierwszym hemistychu 18 — *a górie zaszól* — podczas gdy drugi hemistych, powiązany powtórzeniem akcentowanej sylaby — /*fp'er'eD'Í s'iD'Ít'*/ — odbija się echem w podwójnym /i/ odpowiadającego mu hemistychu wersu 20 — *piwa taszcit*. Akcentowane samogłoski trzykrotnie powtózonego hemistychu *a já ot gória* są odwrócone raz w drugiej połowie wersu 19 *na carriew kabák* i, ponownie, w sąsiednim hemistychu wersu 20 *a górie wstriećázjet*: /*áó'*/~/*óá'*/~/*óá'*/.

Zamykający monostych pieśni, 21 *kák ja nág to stál, nasmiejálsia ón*, różni się gramatycznie i (patrz niżej) także metrycznie od reszty tekstu; zawiera on mianowicie dwa różne podmioty z dwoma różnymi orzeczeniami i są to jedyne zdania podrzędnie złożone w pieśni, a końcowy wyraz tego wersu jest jedynym zaimkiem anaforycznym. Ten pozbawiony pary wers wykazuje wewnętrzny paralelizm chiastyczny: w pierwszym hemistychu czasownik dokonany rodzaju męskiego i w czasie przeszłym następuje po podmiocie, a w drugim — poprzedza podmiot.

Tkanka dźwiękowa wiąże finał z początkowym wersem sąsiedniego dystychu: 19 /*kabák'*/ ~ 21 /*kák já nák'*/; i oba hemistychy końcowego wersu są w sposób oczywisty wzajemnie ze sobą związane: /*JÁ NÁk to stÁL'*/ ~ /*NASm'eJÁLsa'*/. W ogóle zestawienie tych dwóch hemistychów jest szczególnie wyraziste w tym niezależnym wersie. Po raz pierwszy podmioty oznaczające obu



bohaterów występują w bezpośrednim sąsiedztwie. Widoczna jest ich nierówność. *Ja*, w przeciwieństwie do *ón*, wypełnia sylabę nieakcentowaną metrycznie i należy do zdania podrzędnego. Tylko tu *ja* służy jako część klauzuli czasownikowej, ale czasownik ten, z kolei, jest jedynie łącznikiem, który wyposaża podmiot w nowy orzecznik przymiotnikowy, podczas gdy siedem autonomicznych czasowników pojęciowych to predykaty „biedy”. Żadne czasowniki czynnościowe ani żadne rzeczowniki nie odnoszą się w pieśni do jej jedyne go bohatera ludzkiego, którego „ja” liryczne znajduje szczególny wyraz w bezosobowych gnomicznych dystychach odcinka pierwszego, a potem w epickiej historii przesładowania, w której bohater także pozostaje w cieniu. Proste osobowe formy czasowników pojęciowych mają wszystkie podmioty w trzeciej osobie liczby pojedynczej: 5, 13, 16, 18, 20, 21.

Motyw nagoci pojawia się ponownie po raz trzeci: *s nagómu chodit'* „chodzić nagim”; obraz skąpego przyodziewku 13—14; i teraz *z1 kák ja nág to stál* „kiedy zostałem nagi”. Jeśli pierwotnie nagi biedak był zmuszony do wyśmiewania swojej własnej biedy i nędzy, a później utrzymywał, iż w rzeczywistości to bieda jest nieszczęśliwa i obdarta, to teraz na koniec bieda (*qui rira le dernier*) szydzi z niedostatku nieszczęsnego biedaka w przejrzystej paronomazji przypominającej pas z łyka: „/potpoJÁSALos/~<sub>z1</sub>/nASm'eJÁLSA/. Koło otwarte potrójną apostrofą do biedy (*górie*) zamyka się zaimikiem *z1 ón* odnoszącym się do tej samej fatalnej zjawy.

## V

Wiersz pieśni Kirszy realizuje metrum epickie z jego tradycyjną tendencją trocheiczną, sześcioma metrycznie akcentowanymi sylabami ułożonymi naprzemiennie z pięcioma sylabami nieakcentowanymi metrycznie (Jakobson, SW IV : 434 i n.). Inicjalna metrycznie akcentowana sylaba z następującą po niej metrycznie nieakcentowaną tworzy początek (anakruzę) wersu, końcowa metrycznie akcentowana sylaba z poprzedza-

jąca ją metrycznie nieakcentowaną tworzy koniec — kodę, a sekwencja od pierwszej wewnętrznej metrycznie akcentowanej do ostatniej wewnętrznej metrycznie akcentowanej została nazwana trzonem wersu (*the verse stem*). Słabe, zewnętrzne sylaby metrycznie akcentowane, tzn. końcowa sylaba końca (kody), a szczególnie inicjalna sylaba początku, są najczęściej realizowane przez sylaby nieakcentowane albo słabo akcentowane. W wewnętrznych (stanowiących trzon) sylabach metrycznie akcentowanych najmocniejsze są pierwsza i ostatnia, a obie prawie zawsze realizowane są przez sylaby z mocnym akcentem. Regresywna falująca krzywa nierozzerwalnie związana z wierszem rosyjskim reguluje rozkład akcentów między wewnętrznymi sylabami metrycznie akcentowanymi, osłabia poprzedzającą sylabę ostatnią i wzmacnia drugą od końca, tak że trzecia z wewnętrznych sylab metrycznie akcentowanych bardzo rzadko zawiera sylabę akcentowaną, a druga z tych metrycznie akcentowanych ma najczęściej akcent wyrazowy. Tak więc pierwsza, druga i czwarta wewnętrzna sylaba metrycznie akcentowana mają najmocniejsze akcenty wersu.

Pierwszy wers pieśni Kirszy — *A i {górie górie goriewán}ice* (trzon wersu objęty klamrą) — ściśle pasuje do zarysowanego wzoru metrycznego. Z dwudziestu dwu wersów dziesięć utrzymuje wzorzec jedenastosylabowy, sześć zostało zredukowanych do dziesięciu sylab, a trzy — do dziewięciu; w wersie 8 dodana została sylaba dwunasta, podczas gdy ośmiosylabowy wers 16 jest w widoczny sposób niepełny. W przeważającej większości wersów (14 z 21) trzecia z czterech wewnętrznych sylab metrycznie akcentowanych jest bezpośrednio poprzedzona granicą wyrazu: odpowiednio do tego wersy te kończą się segmentem pięciosylabowym (np. *goriewánice*).

Warianty wzoru metrycznego są ściśle związane z kompozycją pieśni i z jej podziałem na paralelne grupy wersów. Gdy tylko bieda zostaje wprowadzona w pierwszym wersie, każda nowa wzmianka o biedzie (*górie*) i ja (*ja*) w bliskim sąsiedztwie *górie* na początku trzonu wersu wyraźnie redukuje początek do jednej sylaby: *2 a w górie, 12, 16, 18, 19 a górie, 15, 17, 19 a já*

ot *gória*. Taka sama redukcja w *3 nagómu* zrodzona została przez paralelizm fonemiczny z *2 a w górie*. Pozostałe wersy zachowują początek dwusylabowy. W związku z tym należy zauważyć szczególną cechę wiersza rosyjskiego — częste przypadki, gdy schemat sylabiczny zostaje utrzymany, ale akcenty odbiegają od wzorca metrycznego: *3 nagómu chodít'*, *8 nie otrostít'*, *18 nie otkormít' koniá*; tutaj, z pewnością, można przyjąć akcenty dialektalne *otróstit'*, *otkórmit'* i *kónia*,<sup>26</sup> ale w takich przypadkach, jak *18 a górie zaszól* czy jedenastosylabowym *20 a górie wstriezczájet, píwa taszcít*, gdzie skandowanie wymagałoby *gorié* i *piwá*, musimy przyznać istnienie przemyślanej sprzeczności między iktami a akcentami wyrazowymi.

Trzy otwierające dystychy pieśni są scementowane wewnątrz i zróżnicowane przez odmienne zakończenie hemistychów początkowych. Cały wzorzec wprowadzającego wersu modelowego (1) jest ściśle powtórzony przez drugi z tych trzech dystychów (4—5); poprzedzające dwa wersy skracają pierwszy hemistych przez męskie zamknięcie — *2 żyt' ~ 3 chodít'* — i odpowiednio w końcówce wersu *2 být'*. Odwrotnie, ostatni z trzech dystychów rozciąga pierwszy hemistych w obu wersach do siedmiu sylab za pomocą daktylicznego zamknięcia, zawierającego trzecią, przedostatnią sylabę metrycznie akcentowaną trzonu wersu i, odpowiednio, skraca drugi hemistych do czterech sylab. Następny dystych powraca do pięciosylabowego wzorca hemistychu końcowego, jednakże w wersie 8 zachowuje siedmiosylabowy schemat hemistychu początkowego odpowiedziany przez wersy 6 i 7, przywracając jego sześciosylabową miarę w wersie 9. Możliwe, że pierwsze hemistychy w obu wersach tego dystychu zdradzają także przesunięcia akcentów (por. wyżej). W ostatnim dystychu odcinka pierwszego (10—11) hemistych parzysty przybiera ten sam czterosylabowy kształt co w drugim od końca (6—7), podczas gdy dystych przedostatni (8—9) i trzeci od końca

<sup>26</sup> Patrz Sieliszczew, 1920: 137: *róstit'*, etc., oraz Obnorskiej, 1927: 244: *kónia*, *kóniu*. Dialektalny akcent na końcówce jest bardziej prawdopodobny w *14 moczalámi*; por. Obnorskiej, 1931: 384 i n.

(4—5) używają formy pięciosylabowej. Nowość rytmiczna dystychu 10—11 polega na tym, że w zakończeniu hemistychu nieparzystego w wersie 10 jako jedyny w całej pieśni akcent wyrazowy został przesunięty z drugiej wewnętrznej sylaby metrycznie akcentowanej na trzecią (*Nie utiészyci ditiá*), podczas gdy w 11 trzecia wewnętrzna sylaba metrycznie akcentowana jest pominięta.

Inicjalny zabarwiony epicko dystych drugiego odcinka (13—14) z jego narracyjną konstrukcją czasu przeszłego — *is A i tǔkom górie podpojásalos'* — zachowuje standardowy wiersz epickiej formy pierwszego wersu, nadającego ton, oraz dystychu 4—5 — jedynego dystychu w pierwszym odcinku z czasownikiem w czasie przeszłym — i konsekwentnie rozwija zamykający motyw tego dystychu: motyw grożącej nędzy. Te dwa spokrewnione ze sobą dystychy oraz ekspresyjny wers 1 są jedynymi w całej pieśni, które rozpoczynają się od anakruzy *a i* (w rękopisie Kirszy *ai*), typowej dla byliny.

Sześciowiersz 15—20 różni się wyraźnie od poprzedzającego go tekstu. Końcowa sylaba każdego z sześciu wersów jest nośnikiem syntaktycznie relewantnego akcentu wyrazowego, który w pięciu przypadkach wypada w wyrazie dwusylabowym, a tylko w jednym — w jednosylabowym (*17 pír*). Dwa przykłady końcowego akcentu w wersach wcześniejszych należą do słabych monosylab, wirtualnie enklityk: łącznik w *z niekručinnu být'* i druga część złożenia *złydni* „nędza” dopuszczającego deklinacyjną odmianę obu elementów — *s pieried złymi dni*.

Zredukowany początek w tych wersach oraz szczególnie napięcie między wzorcem sylabicznym a akcentowym omówiono wyżej. Opuszczenie sylaby granicznej między hemistychami widoczne jest w wersach 15 oraz 17—19. Stosunkowo duża liczba sylab akcentowanych wyróżnia ten sześciowiersz oraz — w sposób bardziej nawet uderzający — zamykający monostych pieśni. Obie zewnętrzne sylaby metrycznie akcentowane — *kák* i *ón* — wypełnione są akcentowanymi wyrazami jednosylabowymi. W pierwszym wersie trzy spośród jedenastu sylab mają akcenty metryczne, a w ostat-

nim — pięć spośród dziesięciu. Tutaj słowiański, a w szczególności rosyjski wiersz epicki oparty na asymetrii wewnętrznej daje w efekcie ścisły paralelizm metryczny pięciosylabowych hemistychów (por. Jakobson, SW IV:495 i n.). Hemistych nieparzysty składający się wyłącznie z monosylab zarówno nieakcentowanych, jak akcentowanych — *Kák ja nág to stál* (wszystkie pięć zapisane w rękopisie Kirszy oddzielnie, podczas gdy prokliktyki są tu zawsze dołączone do najbliższego wyrazu) — sygnalizuje koniec rozwoju rytmicznego. Siła napędowa odpywa, silny kontrast między szczytami a dolinami zanika. Początkowy dramatyzm i malownicza zmienność figur rytmicznych kończą się nagle pod naciskiem morderczego żartu wszechobecnego prześladowcy.

Te pobieżne uwagi na temat paralelizmu metrycznego w pieśni Kirszy można by zakończyć ponownym przypomnieniem spostrzeżeń Hightowera (1959) dotyczących poezji chińskiej. „To właśnie na bazie tego wzorca albo serii wzorców bardziej subtelne formy paralelizmu gramatycznego i fonicznego ukazują swój kontrast, serie akcentów i napięć.”

## VI

Publikując swój próbny przekład chińskich kompozycji paralelnych, Hightower określił czytanie ich jako „ćwiczenie w polifonii słownej” (1959:69). Albright w rozprawie *The Psalm of Habakkuk (Psalm Abakuka)* wskazuje na „nadzwyczajną obfitość zarówno liczby, jak odmian paralelizmu powtórzeniowego w *Kantyku Debory*”; tam też wysuwa hipotezę o przynależności tego utworu do „rokoka kanaanejskiego, które przypuszczalnie było popularne około pierwszej połowy dwunastego stulecia przed naszą erą”. „Nadmiar paralelizmów i współbrzmień końcowych” w mistrzostwie narratora (*skazitiel'*)<sup>27</sup> Kalinina, którego byliny zapisał

<sup>27</sup> Termin „narrator”, użyty także w angielskim tekście Jakobsona, nie jest dokładnym odpowiednikiem ros. *skazitiel'*, który oznacza człowieka opowiadającego, zachowującego w swej wypowiedzi cechy charakterystyczne dla jego sytuacji społecznej oraz cechy ustności wypowiedzi (przyp. — M.R.M.).

Hilferding, wypowiedział Żyrmunskiemu skojarzenie ze stylem barokowym (1923:337). Takie przykłady, które można by z łatwością mnożyć, kłóć się z fałszywym, lecz ciągle jeszcze żywym poglądem na paralelizm jako na przeżytek pierwotnie nieporadnego językowo środka wyrazu. Nawet Miklosich tłumaczył powtórzeniowy rysunek paralelizmu w słowiańskiej tradycji epickiej niezdolnością śpiewaka *des Naturepos* do oderwania się od razu od tematu i wynikającą z tej niezdolności koniecznością wypowiedzania *einen Gedanken oder ganze Gedankenreihen mehr als einmal* [„myśli lub szeregu myśli więcej niż jeden raz”], a jako typowy przykład przytaczał paralelizm fiński (Miklosich, 1890:7 i n.).

Poszukiwanie źródła paralelizmu w antyfonalnym wykonaniu par wersów komplikuje się przez to, iż przyniatająca większość systemów paralelnych nie wykazuje śladu jakiegokolwiek techniki wymienności (*amoeban technique*).<sup>28</sup> Ponawiane próby wyprowadzenia paralelizmu z automatyzmu umysłowego będącego podłożem każdego stylu oralnego oraz z procesu mnemotechnicznego, na którym zmuszony jest polegać wykonawca tekstu wygłaszanego (zob. Jousse, 1925; Gervitz, 1963:10) wydają się nie mieć dużej wartości z jednej strony z powodu obfitości zarówno całych tradycji folklorystycznych, którym całkowicie obcy jest paralelizm konstrukcyjny (*pervasive parallelism*), jak i różnych gatunków poetyckich przeciwstawionych sobie wzajem w obrębie jednego systemu folklorystycznego przez obecność albo nieobecność tego środka wyrazu; z drugiej strony licząca sobie tysiące lat poezja pisana, jak chińska, przestrzega skrupulatnie reguł paralelizmu, które w rodzimym folklorze są nieco luźniejsze (Jabłoński, 1935:22).

Herder, „wielki orędownik paralelizmu”, jak sam o sobie mówił (s. 24), zdecydowanie atakował wypowiedziany później wielokrotnie fałszywy pogląd, jakoby „paralelizm był monotony i stanowił wieczną tautologię” (s. 6) oraz że „gdyby wszystko trzeba było mówić

---

<sup>28</sup> *Amoeban technique* to konstrukcja tekstu, którego poszczególne części lub wersy alternują między sobą (przykład M.R.M.).

dwa razy, to pierwsze wypowiedzenie musiałoby być jedynie połowiczne i ułamne" (s. 21). Związała odpowiedź Herdera *Haben Sie noch nie einen Tanz gesehen?* [„Czy pan jeszcze nigdy nie widział tańca?”] — uzupełniona przyrównaniem poezji hebrajskiej do takiego tańca, przenosi paralelizm gramatyczny z klasy słabości genetycznej i środków zaradczych do właściwej kategorii celowych środków poetyckich. Albo — by zacytować innego mistrza i teoretyka języka poetyckiego, G. M. Hopkinsa — arcyzm poezji „sprowadza się do zasady paralelizmu”; jednostki ekwiwalentne są zestawiane ze sobą poprzez zajmowane ekwiwalentne pozycje.

Każda forma paralelizmu wyróżnia inwarianty i zmienne. Im ściślejsza jest dystrybucja pierwszych, tym większe zróżnicowanie i celowość zmiennych. Przenikający wszystko paralelizm nieuchronnie aktywizuje wszystkie poziomy języka: cechy dystynktywne, inherentne i prozodyjne, kategorie i formy morfologiczne oraz syntaktyczne, jednostki leksykalne i ich klasy semantyczne, które zarówno w ich zbieżnościach, jak rozbieżnościach zyskują autonomiczną wartość poetycką. To skoncentrowanie się na strukturach fonologicznych, gramatycznych i semantycznych w ich wielorakich wzajemnych zależnościach nie ogranicza się jedynie do wersów paralelnych, lecz dzięki ich dystrybucji rozprzestrzenia się na cały kontekst; dlatego gramatyka utworów opartych na paralelizmie staje się szczególnie znacząca. Symetrie wersów tworzących pary, z kolei, ożywiają zagadnienie zgodności w węższych granicach — tworzących pary hemistychów, i szerszych — następujących po sobie dystychów. Zasada dychotomiczna leżąca u podstawy dystychu może rozwinąć się w symetryczną dychotomię łańcuchów dużo dłuższych niż dwa odcinki pieśni Kirszy.

Paralelizm konstrukcyjny poezji ustnej osiąga takie wyrafinowanie w „polifonii słownej” i jej napięciu semantycznym, iż mit o pierwotnej nędzy i ubóstwie twórczości jeszcze raz okazuje się nieprzydatny (zob. Lévi-Strauss, 1962). Ma rację Gonda twierdząc, iż we wszystkich tych symetrycznych kompozycjach „zmienność znajduje dla siebie szerokie pole” (1959:49). Wybór

i hierarchia bardziej związanych i bardziej swobodnych elementów lingwistycznych zmienia się od systemu do systemu. Hipotetyczne schematy stopniowej dekompozycji paralelizmu kanonicznego na drodze od prymitywizmu do form wysoko rozwiniętych nie są niczym więcej, jak tylko arbitralnymi konstruktami.

Paralelizm konstrukcyjny budujący sekwencje wersów należy ściśle odróżnić od pojedynczych porównań literackich rozwijających temat w pieśni lirycznej. Wiesiołowski (1913:130—225) zdecydowanie oddzielił pierwszy chwyt, zwany „paralelizmem rytmicznym” i „znany poezji hebrajskiej, chińskiej oraz fińskiej”, od drugiego, który nazwał „paralelizmem psychologicznym” albo „treściowym” (*sodierzatielnij* — s. 142). Istnieją jednak niespójności w sposobie, w jaki Wiesiołowski wytyczył granice różnych rodzajów paralelizmu. Chociaż porównania, łączące scenerię natury i życie ludzkie, są dobrze znane paralelnym pod względem konstrukcji wzorcom poezji, Wiesiołowski każdą taką paralelę uważa za typowy okaz paralelizmu „treściowego”, podczas gdy każde „osłabienie korelacji pojęciowej między składnikami paraleli” piętnowane jest jako dekadencja i rozkład paralelizmu pierwotnie treściowego. Rezultatem ma być „zbiór sekwencji rytmicznych bez żadnej znaczącej odpowiedniości, zamiast alternacji wewnętrznie powiązanych obrazów” (s. 142, 163). Z góry powzięta idea genetycznego związku między tymi dwiema odmianami paralelizmu nieuchronnie budzi obiekcje, podobnie jak podawane przez Wiesiołowskiego przykłady czystej „rytmiczno-metrycznej” równowagi, a szczególnie pieśń czuwaska, którą przytacza jako podstawową ilustrację: „Fale wzbijają się, by sięgnąć brzegu, dziewczyna stroi się, by przyciągnąć narzeczonego; las rośnie, by stać się wysokim, dziewczyna dorasta, by być dojrzałą, zdobi swoje włosy, by być piękną.” Czasowniki wzrostu i doskonalenia ukazane są jako skierowane ku wyższemu celowi. Wersy te byłyby wyraźnym przykładem paralelizmu treściowego, metaforycznego, gdyby Wiesiołowski zastosował tutaj swoje rozsądne kryterium, które później okazało się przydatne w badaniach Proppa nad prawami strukturalnymi w tradycyjnych bajkach czarodziejskich



(Propp, 1928): „Tym, co ma znaczenie, jest nie i d e n t y f i k a c j a życia ludzkiego i życia natury i nie p o r ó w n a n i e, które zakłada podkreślenie osobności rzeczy porównywanych, lecz z e s t a w i e n i e dokonane na bazie działania [...]. Paralelizm pieśni ludowych polega najpierw i przede wszystkim na kategorii działania” (s. 131, 157). Porównanie paralelne określone jest nie tyle przez uczestników procesu, co przez syntaktycznie wyrażone wzajemne relacje między nimi. Analizowana pieśń czuwaska jest ostrzeżeniem przed lekceważeniem ukrytych zgodności; inwarianty ukryte przed obserwatorem za powierzchownymi zmiennymi zajmują znaczące miejsce w topologii transformacji właściwych paralelizmowi.

Struktura poezji opartej na paralelizmie, z całą jej złożonością, okazuje się przezroczysta, gdy tylko poddamy ją ścisłej analizie lingwistycznej — zarówno na poziomie tworzących pary dystychów, jak relacji między nimi w szerszym kontekście. O sześciowierszu 4:8 w *Pieśni Salomona*, analizowanej przez Bertholeta (1918:47—53) i Albrighta (1950:7), mówi się, iż zawiera „aluzje do niewątpliwie kanaanejskich źródeł mitologicznych” i należy do najstarszych tekstów poetyckich w Biblii. Poniższą transkrypcję podamy wraz z przekładem, który prawie całkowicie pokrywa się z wersją Albrighta.

1 *ʔitti millābānōn kallāh*  
 2 *ʔitti millābānōn tābōʔi*  
 3 *taššūri merōʔš ʔāmānāh*  
 4 *mērōʔš šnir wšhermōn*  
 5 *mimm šʕōnōt ʔarāyōt*  
 6 *mēharšrēy nšmērīm*

1 Ze mną z Libanu, oblubienico,  
 2 ze mną z Libanu przyjdź!  
 3 zejdź ze szczytu Amanu,  
 4 ze szczytu Seniru i Hermonu,  
 5 z legowisk lwów,  
 6 z góry lampartów! <sup>29</sup>

Cały sześciowiersz scementowany jest sześciokrotnym pojawieniem się przyimka „z” („ze”) i rzeczowni-

<sup>29</sup> Polski tekst jest tu dosłownym przekładem wersji angielskiej z artykułu Jakobsona. (Przyp. — A.T.)

kiem występującym w każdym wierszu jako druga jednostka słowna. Każdy z trzech dystychów ma swoje własne wyróżniające go cechy strukturalne. Pierwszy jest jedynym, który powtarza wyrazy w identycznych pozycjach metrycznych. Pierwsza para słów powtórzona jest w 2 i chociaż trzecie wyrazy w tych dwóch wersach należą do różnych części mowy, realizują nadal struktury paralelizmu, zarówno bowiem funkcja wołacza końcowego rzeczownika w 1, jak funkcja imperatywu końcowego czasownika w 2 reprezentują ten sam poziom konatywny języka (zob. Jakobson, 1960). Tak więc dystych pierwszy, jedyny w tym fragmencie, realizuje podstawowy schemat starożytnego paralelizmu hebrajskiego: *abc — abc* (lub dokładniej *abc<sup>1</sup> — abc<sup>2</sup>*). Podobnie rosyjska pieśń ludowa traktuje tryb rozkazujący jako paralelę do wołacza; np. *Sołowiěj ty mój słowiėjuszko! || Nie wzwiwájusia ty wysokóchon'ko!* (Szejn, 1900:nr 1659). „Słowiku!” i „Nie wzlatuj!”, „Wuju!” i „Chodź!”, „Bracie!” i „Jedź!” występują w binarnych formułach w rosyjskich pieśniach weselnych. Wszystkie cztery następne wersy są powiązane składniowo i od pierwszego dystychu różnią się obecnością rzeczowników w konstrukcji dopełniaczowej<sup>30</sup> (*construct state*). W drugim dystychu występuje charakterystyczne przesunięcie pozycji wyrazów. Dwa czasowniki sześciowiersza wyraźnie wyróżniają się na tle jego dwunastu rzeczowników; są do siebie podobne morfologicznie i syntaktycznie, a biegunowo różne w obrębie tej samej klasy semantycznej — „przychodź” ze znaczeniem allatywnym i „zejdź” ze znaczeniem ablatywnym. Razem tworzą *anadiplosis*: jeden z czasowników zamyka pierwszy dystych, a drugi otwiera następny; pierwszy czasownik występuje po konstrukcji przyimkowej, a drugi ją poprzedza. Środkowe *mērōpš* w 3 wersie powtarza się na początku 4. W tym przesunięciu centralne miejsce, jakie w sześciowierszu zajmuje dystych drugi, zyskuje wyrazistą ekspresję: we

<sup>30</sup> *Construct state* — w języku hebrajskim i innych językach semickich wyrażenie lub forma rzeczownika przed innym rzeczownikiem będącym z nim w relacji dopełniaczowej (Webster). (Przyp. — A.T.).

wzajemnej grze dychotomii i trychotomii ten sam przyimek „z”, który wprowadza trzy końcowe, siedmio-sylabowe, nasycone rzeczownikami wersy, poprzedza wyraz centralny w trzech początkowych, dłuższych wersach.

To przesunięcie związane jest z ważną figurą stylistyczną, którą pochodząca z drugiego wieku n.e. *Nāṭyaśāstra* Bharaty nazywa *dipaka*, „wyrażenie skondensowane”, i którą stawia obok trzech innych figur mowy — porównania, metafory i powtórzenia. Dyskutując typowe przykłady takich skrótów zdaniowych zrecznie użytych w poezji wedyjskiej, Gonda zauważa, iż „jeśli treść czasownika w dwóch następujących po sobie jednostkach jest identyczna, czasownik jest bardzo często pomijany” (1959:397 i n., 66, 226).<sup>31</sup> Dokładnie takie samo skrócone powtórzenie tworzy biblijny „paralelizm niekompletny” w dystychach, które przytacza Newman (s. 152) z *Księgi Amosa*, jak na przykład *Nadto-powolywałem spośród-waszych-synów proroków || a-spośród waszych-młodzieńców nazyrejcaków* (Am. 11). Można, naturalnie, tę odmianę paralelizmu nazwać niekompletną (*abc-bc*), ale jedynie wówczas, gdy eliptycznego zero-czasownika ( $a^0$ ) z wersów 4, 5, 6 nie zalicza się do członów mających parę (Jakobson, SW II:211 i n.). Oczywiście, z metrycznego punktu widzenia wers 4 w jego relacji do 3 stanie się ułomny, bez „kompensacji”, jakiej dostarcza rozbitcie jednego rzeczownika na dwie formy tego samego rzędu (z jednym spółnikiem w całym sześciowierszu:  $abc^1 — bc^2c^3$ ), podczas gdy wersy trzeciego dystychu pozostają metrycznie dwumianowe, lecz syntaktycznie trójmianowe, wliczając zero-czasownik: (*tašūri mimzʾonot farayot* itp. Właśnie na tej różnicy między dwumianowością metryczną a faktyczną trójmianowością gramatyczną polega wyjątkowość ostatniego dystychu, który ponadto przeciwstawia swoje cztery liczby mnogie dwunastu formom pojedynczym (pięć z nich to imiona własne) dwóch pierwszych dystychów. Identyczne formalnie

<sup>31</sup> Por. Lausberg, 1960: § 737: izokolon oparty na schemacie  $q(a^1b^1/a^2b^2)$ , gdzie  $q$  oznacza „wspólną część zdania o charakterze klamry”.

powiązania między głównym rzeczownikiem a jego rzeczownikowym określnikiem w dystychu środkowym i ostatnim różnią się między sobą semantycznie: relacji między częścią a całością z wersów 3 i 4 wersy 5 i 6 przeciwstawiają różnicę między mieszkaniem a mieszkańcami.

Wreszcie każdy wers zawiera dokładnie dwa sąsiadujące ze sobą składniki, które mają izosylabiczne odpowiedniki w wersie paralelnym, ale zarówno ich pozycja w wersie, jak i liczba sylab jest w dystychach różna:

I		II		III
	2	3		
2	4	3	2	3
		2	3	4

Obie asymetrie sylabiczne — dwie wobec trzech w pierwszym dystychu i trzy wobec dwóch w drugim — opierają się na zestawieniu trójsylabowych czasowników z dwusylabowymi formami rzeczownikowymi.

Uderzającym rysem tkanki dźwiękowej jest obfitość głosek nosowych (21) i ich symetryczne rozłożenie: trzy w każdym z pierwszych trzech wersów, cztery w każdym z trzech ostatnich.

Rym był często charakteryzowany jako skondensowany paralelizm, ale ściśle porównanie rymu i paralelizmu konstrukcyjnego pokazuje, że istnieje tu zasadnicza różnica. Fonemiczna ekwiwalencja rymujących się wyrazów jest czymś obowiązującym, podczas gdy językowy poziom każdej odpowiedniości między paralelnymi członami stanowi przedmiot swobodnego wyboru. Zmienna dystrybucja różnych poziomów językowych między zmienne i inwarianty nadaje poezji opartej na paralelizmie charakter wysoce urozmaicony i sprawia, iż ma ona szerokie możliwości indywidualizowania cech i grupowania ich wobec całości. Na tle wersów całkowicie zgodnych sporadyczna zgodność na jednym poziomie językowym, a niezgodność na innym poziomie działa jak chwyt o dużej sile. W popularnym dystychu rosyjskiej pieśni ludowej (Szejn, Nr 1510,

2128) paralelizm negatywny wymienia obraz trąbki, która brzmi wcześniej rano (*nie trúbón'ka trúbit ráno pó utru*) albo po rannej rosie (*ráno pó rosie*), na obraz dziewczyny płaczącej za swoim warkoczem (*pláčzet ráno pó kosie*). Zarówno *po utru* i *po rosie*, jak *po kosie* są konstrukcjami celownikowymi z tym samym przyimkiem *po*, ale ich funkcja syntaktyczna jest zupełnie inna. Ten sam wers z innym wersem poprzedzającym występuje w dystychu cytowanym przez Wiesiołowskiego: *Pławała wútica pó rosie || plákała Mászyn'ka pó kosie* „Pływała kaczuszka po rosie, płakała Maszyńka za swoim warkoczem” (s. 166). Paralelizm syntaktyczny kończy się na ostatnim słowie, podczas gdy zachowana zostaje całkowita odpowiedniość struktury morfologicznej, liczby sylab, rozłożenia akcentów i granic wyrazów oraz, ponadto, uderzające podobieństwo fonemiczne dwóch wyrazów skrajnych: *pláwala* ~ *plákała*, *pó rosie* ~ *pó kosie*. Oba wersy powtarzają spółgłoski /v/ i /k/ różnicujące ich wyrazy początkowe: /pláVala/ ~ /Vútica/; /pláKala/ ~ /Mášin'Ka/ ~ /pó Kose/. Porównania z pierwszego wariantu, kontrast między obrazami słuchowymi — trąbieniem i szlochem — ustępuje tutaj zwyczajowemu łańcuchowi ruchliwych obrazów: ewokacja pływającej kaczki, rosy i dziewczęcych łez stanowi aluzję do wody.

Konsekwentna analiza lingwistyczna paralelizmu konstrukcyjnego zmniejsza liczbę pozbawionych pary członów w dystychach; ponadto okazuje się, że wiele pozornie pozbawionych pary wersów odpowiada sobie wzajemnie. Dwa człony zgodne syntaktycznie w sposób oczywisty tworzą spójną parę. Ten rodzaj paralelizmu zaobserwowany przez Gevirtza w poezji biblijnej i nazwany „epitetowym” (*epithetic*, 1963:26, 49) jest bardzo częsty w rosyjskich pieśniach ludowych. Jewgieniewa cytuje typowy przykład: *Záin'ka, popytájsia u worót, || Siérien'koj, popytájsia u nowých*, dosłownie „Zajączku, popróbuj u wrót, Szary popróbuj u nowych”. Podobnie okazuje się, że człony rządzące i rządzone funkcjonują jako formy symetryczne „gdy są mocno osadzone w kontekście pod innymi względami nienagannie paralelnym” — jeśli zręczne wyrażenie Hightowera (1959:63) można zastosować również do

takich przypadków. Uwaga Drivera na temat drugiego wersu, który „na różne sposoby uzupełnia bądź dopełnia” pierwszy wers dystychu, odnosi się do relacji między słowami kluczowymi a ich określnikami, ale miano „paralelizmu syntetycznego bądź konstrukcyjnego”, jakie wiąże on z tą definicją, występuje tutaj w sensie, który nie ma nic wspólnego z oryginalnym znaczeniem przypisywanym temu samemu podwójnemu terminowi przez Lowtha i jego następców.<sup>32</sup>

Wers, który składa się z dwóch synonimicznych orzeczeń i tworzy parę z wersem składającym się z dwóch niemal synonimicznych bierników — dopełnienia bliższego i jego apozycji — w dystychu pochodzącym z północnorosyjskiego lamentu panny młodej to typowy przykład paralelizmu opartego na składni rządu: *Ugladála, uprimítıla || swojego kormílca bá-tiuszka* „Zobaczyłam, dojrzałam mojego ojca żywiciela” (Sokołow, Sokołow, 1915). Inny dystych z dopełnieniem bliższym w drugim wersie nie należy jednak do tego typu: *Tut sidiéła krásna diéwica || I cesała rúsy kósan’ki* „Tu siedziała piękna dziewczyna i cesała jasne warkocze”. Zarówno rzeczowniki, jak ich epitety funkcjonują jako paralele morfologiczne, z godną uwagi ekwiwalencją ich dwóch przypadków bezpośrednich (*direct cases*) — mianownika i biernika.

Nie tylko składnia zgody lub rządu, lecz także relacja między podmiotem a predykatem może stanowić podłoże wersów paralelnych: *K tiebié idút da záłujut || Twoi miłyje porúžen’ki* „Idą do ciebie i czczą cię twoje miłe druhnny” (Szejn, nr 1470). Widzimy, że na poziomie semantycznym paralelizm może być metaforyczny bądź metonimiczny, oparty — odpowiednio — na po-

---

<sup>32</sup> Paralelizm „gradacyjny”, zgodnie z tym, jak definiuje go Driver, który wprowadził to pojęcie, okazuje się zwykłą kombinacją formy powtórzonej z formą cytowaną wyżej, która w drugim wersie „dopełnia” pierwszy wers. Tak więc w przykładzie, który przytacza on z Ps. 298 „Głos Pana wstrząsa pustynią || Pan wstrząsa pustynią Kadesz” początkowa część drugiego wersu podchwytuje końcową część pierwszego i dodaje „Kadesz”. Metoda powtórzenia może należeć albo do anadiplosis, jak w powyższym przykładzie, albo do anafory, jak w innych przykładach paralelizmu „gradacyjnego” przytaczanych przez Drivera.

dobieństwie i przyległości. Podobnie aspekt syntaktyczny paralelizmu oferuje dwa typy par: albo wers drugi stanowi wzorzec podobny do poprzedzającego, albo wersy uzupełniają się wzajemnie jako dwa sąsiadujące ze sobą składniki jednej konstrukcji gramatycznej.

W końcu, po bliższym zbadaniu, wers wyizolowany otoczony paralelnymi dystychami może okazać się „paralełą jednomianową”, zgodnie z pozornie paradoksalnym określeniem Wiesiołowskiego (s. 205). Taki monostych może odbijać albo porównanie zredukowane do nagiego wyrażenia metaforycznego z całkowitym pominięciem jego domyślnego, zwykle znanego potocznie klucza, albo podwójną formułę, która zostaje powtórzona z eliptycznym usunięciem jednego z jej elementów. Lamentująca panna młoda zwraca się najpierw do ojca *Podojdú ja mołodiészen'ka*, || *Ja sproszú, goriúcha biénnaja* „Podejdę, młodziutka, Zapytam, smutna biedulka”, potem, dalej lamentując, idzie do matki *Ja jeszcze, goriúcha biénnaja*, || *poglażú da, mołodiészen'ka* „Jeszcze, smutna biedulka, Popatrzę, młodziutka”; ale później, zwracając się do braci, a następnie do sióstr, skraca tę samą formułę do pojedynczego wersu: *Ja jeszcze pojđú, mołodiészen'ka* „Jeszcze pójdę, młodziutka” (Sokołow, nr 73—76). Takie monostychy, opierające się na skojarzeniu na zasadzie przyległości z ich całym kontekstem, są największymi skrótami (*dipaka*, „wyrażenia skondensowane” Bharaty).

Włodzimierz Majakowski, słuchając dyskusji filologów nad tym, jakie rodzaje przydawek można w poezji uznać za epitety, wtrącił się mówiąc, iż dla niego każda przydawka pojawiająca się w poezji samorzutnie staje się epitetem (Jakobson, SW V:108). Podobnie każde słowo czy zdanie, będąc częścią wiersza zbudowanego na zasadzie paralelizmu konstrukcyjnego, zostaje natychmiast, pod naciskiem tego systemu, włączone do zwartego szeregu spójnych form gramatycznych i wartości semantycznych. Metaforyczny obraz „sierocego wersu”, wersu bez pary rymowej, to wynalazek oderwanego obserwatora, któremu estetycznie obca jest sztuka słowna stałych odpowiedniości. „Sieroce wersy” w poezji paralel konstrukcyjnych są sprzecznością sa-

me w sobie, niezależnie bowiem od statusu wersu cała jego struktura i funkcja są nierozdzielnie związane z bliższym i dalszym otoczeniem słownym, a zadaniem analizy lingwistycznej jest odkrycie poziomów tych oddziaływań wzajemnych. Rzekome osierocenie, widziane od wewnątrz systemu paralelizmu, okazuje się, jak wszystkie inne elementy składowe, siecią różnorodnych, obligatoryjnych pokrewieństw.<sup>33</sup>

*Przełożyła Anna Tanalska*

---

<sup>33</sup> Por. Benveniste (wyd.), 1964 : 110 : „Od razu przyznano, że można odtworzyć [wers] do pary na podstawie następnego, a nawet na przestrzeni wielu wersów.”



*Then the bird said: «nevermore»*

[Na to ptak rzeki: «Nigdy więcej»]

Edgard Allan Poe

Niedawno temu, jadąc pociągiem, usłyszałem urywek rozmowy. Jakiś mężczyzna mówił do młodej damy: „Nadawali «Kruka» przez radio. Stare nagranie londyńskiego aktora, nie żyjącego od lat. Chciałbym, żebyś usłyszała jego *nevermore*.” Chociaż nie byłem adresem ustnego komunikatu nieznanego, odebrałem jednak ten komunikat i później przetransponowałem jego wypowiedź najpierw na symbole tekstu rękopiśmiennego, a następnie — drukowanego; teraz stał się on częścią nowej całości — mojego komunikatu zaadresowanego do przyszłego czytelnika tych stron.

Nieznamy posłużył się cytatem literackim najwyraźniej stanowiącym aluzję do przeżyć emocjonalnych, jakie dzieliła z nim rozmówczyni. Powołał się on na występ aktora, który — jak twierdził — nadawano przez radio. Zmarły aktor brytyjski był pierwszym nadawcą komunikatu zaadresowanego „do wszystkich zainteresowanych”. Aktor ten, z kolei, odtworzył jedynie komunikat literacki Edgara Allana Poe z roku 1845. Dalej, poeta amerykański rzekomo sam był tylko osobą przekazującą wyznanie „kochanka oplakującego śmierć ukochanej”<sup>1</sup> — może był to sam poeta, a może jakiś inny człowiek, prawdziwy lub fikcyjny. W jego monologu wyraz *nevermore* przypisany jest mówiącemu ptakowi; dowiadujemy się też z niego, że to jedno

<sup>1</sup> Cytaty, po których podany jest numer strony, pochodzą z *The Philosophy of Composition* Poego w: Stedman, Woodberry, 1895 : VI, 31—46. Cytaty z *Kruka* podane są kursywą.

słowo \* wypowiedziane przez ptaka zostało przejęte od jakiegoś nieszczęśliwego pana \* jako melancholijne brzemie \* jego lamentów.<sup>2</sup>

Tak więc jeden i ten sam wyraz został kolejno wprawyony w ruch przez hipotetycznego „pana”, Kruka, kochanka, poetę, aktora, radiostację, nieznanego w pociągu i wreszcie przez autora niniejszego artykułu. „Pan” wielokrotnie uzewnętrzniał eliptyczne jednowyrazowe zdanie swego języka wewnętrznego — *nevermore*; ptak naśladował jego formę dźwiękową; kochanek zachował je w pamięci i powtórzył kwestię Kruka odwołując się do jej przypuszczalnego pochodzenia; poeta napisał i opublikował opowieść o kochanku, wymyślając w istocie rolę kochanka, Kruka i pana; aktor przeczytał i zadeklamował tekst przydzielony przez poetę kochankowi wraz z jego *nevermore*, przypisanym przez kochanka Krukowi; nieznanomy wysłuchał, zapamiętał i zacytował ten komunikat, powołując się na jego źródło, językoznawca zaś zanotował jego cytat, odtwarzając szereg postaci przekazujących komunikat i może nawet uzupełniając rolę nieznanego, radiowca i aktora.

Tak przedstawia się łańcuch rzeczywistych i fikcyjnych nadawców i odbiorców; większość z nich jedynie przekazuje lub w znacznym stopniu świadomie cytuje jeden i ten sam komunikat, jaki niektórym spośród nich był już wcześniej znany. Niektórzy uczestnicy tej jednokierunkowej komunikacji oddzieleni są jedni od drugich w czasie i/lub w przestrzeni, luki zaś między nimi wypełniają się dzięki różnym sposobom zapisywania i przekazywania komunikatu. Łańcuch ten stanowi typowy przykład skomplikowanego procesu komunikacji. Różni się on bardzo od szablonowego wzorca komunikacji językowej, jaki przedstawia się w postaci graficznej w podręcznikach: A i B rozmawiają stojąc naprzeciwko siebie, tak że wyimaginowana nitka ciągnie się od mózgu A, poprzez jego usta do ucha

---

<sup>2</sup> Cytaty z *Kruka* w przekładzie filologicznym tłumaczki opatrzone są znakiem \* lub ujęte w nawias kwadratowy. Przekłady cytatów bez tego znaku lub nawiasu są zaczerpnięte z poetyckiego tłumaczenia *Kruka* pióra W. J. Kasińskiego. Zob. E. A. Poe, 1960 : 54. (Przyp. — L.P.).

i mózgu B, następnie poprzez jego usta prowadzi z powrotem do ucha i mózgu A.

*Kruk* jest wierszem napisanym dla masowego odbiorcy czy też — aby użyć własnego wyrażenia Poe — wierszem napisanym „specjalnie w celu zdobycia powodzenia”; i rzeczywiście, cieszył się on wielkim „powodzeniem” (Ostrom, 1948:287). W tej wypowiedzi zorientowanej na masowego czytelnika, jak to słusznie określił autor, przytaczana wypowiedź tytułowego bohatera — ptaka jest „osią, wokół której mogła się obracać cała struktura” (s. 37). Istotnie, ten komunikat w komunikacie „wywołał sensację” i czytelników, jak sami o tym mówili, „prześladowało *Nevermore*”. Klucz do tej zagadki, jakiego dostarczył później sam poeta, stanowiło śmiałe eksperymentowanie z procesem komunikacji i z leżącym u jego podstaw dualizmem: „wspaniałym elementem zaskoczenia” zestawionym z jego całkowitym przeciwieństwem. „Jak zło nie może istnieć bez dobra, tak zaskoczenie musi wyrastać z oczekiwania” (Poe, 1855:492).

Kiedy niezwykle gość wszedł do pokoju, gospodarz nie wiedział, co intruz powie i czy w ogóle coś powie. Nie spodziewał się niczego: zadał swoje pytanie „niepoważnie i nie oczekiwał odpowiedzi” (s. 45). Był więc zaskoczony, kiedy cisza została przerwana przez tak trafną odpowiedź\*. Stałe powtarzanie jednego słowa *Nevermore* przez ptaka wskazuje jednak, że to, co wypowiada, jest tylko zapasem będącym stale na składzie\*. Słowo to, od chwili, kiedy staje się jasne, zmienia w sposób diametralny sytuację: z całkowicie niepewnej staje się ona w pełni przewidywalna. Podobnie oficer Czwartego Pułku Huzarów nie ma wyboru, kiedy mu zlecają zadanie do wykonania; jedynie możliwą odpowiedzią jest: *Sir*. Churchill (1930:84) zanotował jednak w swoich wspomnieniach, że ta odpowiedź może mieć wiele odcieni emocjonalnych, natomiast „beźmyślne stworzenie zdolne do użycia języka” (s. 38), które prawdopodobnie nauczyło się tego słowa na pamięć, powtarza je monotonicznie bez żadnych zmian. Jego wypowiedź pozbawiona jest więc zarówno poznawczej, jak emocjonalnej wartości informacyjnej. Automatyczna mowa *pokracznego ptaka*\* — i on sam — po-

zbawiona jest świadomie wszelkich cech indywidualnych: okazuje się on nawet stworzeniem bezpłciowym. Wskazują na to formuły *Sir or Madam* (*Panie!* [...] czy też *Pani!*) oraz *with mien of lord, or lady* (z *miną lorda lub lady* \*), jakie niektórzy krytycy uważają jedynie za rozciąganie tekstu dla celów rytmu. Z drugiej strony, za każdym razem, gdy *nevermore* nie jest objętą wypowiedzią Kruka, ale stanowi część namiętnych majaczeń kochanka, zwykle zakończenie zdania zastąpione jest przez wykrzyknik symbolizujący intonację emotywną.

Samo to słowo „powinno wnosić najgłębszą, jaką można sobie wyobrazić, rozpacz i beznadziejność” (s. 40); a jednak uczuciowa tożsamość komunikatu nadawanego przez oba stworzenia, człowieka i ptaka, wywołuje szczególne zadowolenie z powodu złagodzenia, „przerwania” samotności. Uczucie przyjemności wzrasta, w miarę jak to z r ó w n a n i e wiąże ze sobą najbardziej odmiennych interlokutorów, jakich można sobie wyobrazić — dwa mówiące stworzenia dwunożne, jedno bez piór, a drugie pokryte piórami. Jak mówi autor, „w pierwszej chwili nasunęła się myśl o papudze, ale natychmiast została ona zastąpiona przez Kruka [...], nieporównanie lepiej pasującego do zamierzonego t o n u” (s. 38—39). Ta nieoczekiwana zmiana tłumaczy się podobieństwem *ponurego, pokraccznego, ohydneho, posępnego i złowieszczego* \* ptaka do charakteru jego obsesyjnej wypowiedzi.

Pogrążony w smutku kochanek z coraz większą pewnością przewiduje każde powtórzenie stereotypowej kwestii ptaka i dostosowuje swoje pytania do — jak to określa Poe — „o c z e k i w a n e g o *Nevermore*” (s. 40). Poe, który w zdumiewający sposób potrafił uchwycić wszystkie te liczne funkcje, jakie spełnia jednocześnie komunikacja językowa, mówi, że owe pytania zrodzone są „na wpół z zabobonnej wiary, a na wpół z tego rodzaju rozpacz, która znajduje zadowolenie w samoudręczeniu” (s. 40). Jeśli jednak chodzi o mówiące ptaki, to — jak zauważył ich badacz, Mowrer (1950:688 i n.), wydają one artykułowane dźwięki przede wszystkim po to, aby skłonić człowieka do podtrzymywania z nimi komunikacji i do

tego, aby nie nadał on żadnego znaku rozstania.

W tym dialogu, którego wielostronność i bogactwo odcieni doprowadzone zostały do ostatecznych granic, każde pytanie jest określone przez odpowiedź, która po nim następuje: odpowiedź jest bodźcem, pytanie zaś — reakcją na bodziec. Nb. te odbijające się echem pytania są w inwersyjnym kształcie analogiczne do echa jako odpowiedzi pytającemu i Poe, który był ogromnie wrażliwy na interpunkcję w wierszu, stale stawiał znak zapytania robiąc korektę tej strofy:

*I jedynym wymówionym tam słowem było wyszeptane słowo «Lenore?»*

*Tak je szeptałem a echo szemrało z powrotem słowo «Lenore»* \*<sup>3</sup>

Odwroćenie pozycji odpowiedzi i pytania jest charakterystyczne dla mowy wewnętrznej, kiedy to podmiot zna z góry odpowiedź na pytanie, które sobie zada. Poe pozostawił możliwość dowolnej interpretacji quasi-dialogu z Krukiem: pod koniec utworu „pozwała się wyraźnie dostrzec zamiar uczynienia z Kruka emblematycznej *Zalobnej i Nigdy nie kończącej się Pamięci*” (s. 46). Możliwe, że ptak i jego odpowiedzi są tylko owocem wyobraźni kochanka. Oscylowanie między poziomem rzeczywistym i metaforycznym ułatwia powracająca wciąż aluzja do snu (*Kiedy drzemałem, prawie zasypiając [...] śniąc sny* \*) oraz „przeniesienie punktu ciężkości do sfery Pamięci” (*Ach, dokładnie pamiętam* \*) (Poe, 1855:495).

W wyznaniu kochanka z wiersza Poego pojawiają się wszystkie cechy halucynacji językowej (wymienione na przykład w monografii Lagache'a, 1934): obniżenie czujności, niepokój, alienacja własnej wypowiedzi i przypisanie jej in n e m u, czemu towarzyszy „ściśle ograniczenie przestrzeni” (s. 42). Zręczność, z jaką Poe umiał zasugerować empiryczne prawdopodobieństwo niezgodnego z naturą wydarzenia, była przedmiotem podziwu i zachwytu Dostojewskiego (1861; 1930:523—524), który posłużył się podobnym chwytem w widzeniu Iwana Karamazowa. Mający bohater inter-

---

\* Zob. E. A. Poe, 1942 : 2, reprodukcja fotograficzna z egzemplarza L. Grahama wydania z r. 1845 z poprawkami autora.

pretuje tam swoje przeżycie albo jako własny halucynacyjny monolog, albo jako najście „nieoczekiwanego gościa”. Iwan nazywa nieznanego „diabłem”, bohater Poego — *ptakiem lub diabłem* \*; obaj nie są pewni, czy dzieje się to we śnie, czy na jawie. „Nie, ty nie jesteś kimś obcym, ty jesteś mną” — twierdzi Iwan; „to ja, ja sam mówię, nie ty”; a intruz zgadza się: „Ja jestem tylko tworem twojej halucynacji”. Sporadyczne używanie form zaimkowych 1. i 2. osoby przez obu „mówiących” ujawnia jednak wieloznaczność tematu. Poe uważa, że bez takiego napięcia pomiędzy znaczeniem leżącym na powierzchni a podskórnym prądem znaczeniowym „istnieje zawsze pewna szorstkość lub nagość, która odpycha oko artysty” (s. 45). Uwydatnione tu zostały dwie podstawowe i wzajemnie się dopełniające cechy zachowania słownego: stwierdzono, że mowa wewnętrzna jest istotą dialogu i że wszelka mowa przytaczana zostaje przyswojona i przekształcona przez mówiącego bez względu na to, czy jest ona cytatem z kogoś innego, czy też z wcześniejszej fazy *ego* (j a p o w i e d z i a ł e m). Poe ma rację: to właśnie napięciu między tymi dwoma aspektami zachowania słownego *Kruk* i — dodajmy — punkt kulminacyjny *Braci Karamazow* zawdzięczają swoje bogactwo poetyckiego wyrazu. Ta antynomia wpływa na nasilenie innego, analogicznego napięcia — między *ego* poety i *ja* fikcyjnego narratora: *nanizywać jałem skrycie was, me sny* [...].

Jeśli w jakimś szeregu moment pierwszy zależny jest od następnego, językoznawca mówi o *d z i a ł a n i u r e g r e s y w n y m*. Na przykład kiedy w hiszpańskim czy angielskim pierwsze /l/ wyrazu *colonel* zmienia się w /r/ w przewidywaniu końcowego /l/, zmiana ta wykazuje dysymilację regresywną. R. G. Kent (1936: 252—253) pisze o typowej pomyłce spikera radiowego, w której z *the convention was in session* „zjazd obradował” zrobiło się *the confession was in session* „spowiedź obradowała”: ostatni wyraz wywarł regresywny asymilacyjny wpływ na wyraz *convention*. Podobnie w *Kruku* pytanie zależne jest od odpowiedzi. Istniejący tylko w wyobraźni respondent zostaje retrospektywnie wywiedziony ze swojej odpowiedzi *Nevermore*.

Wypowiedź ta jest nieludzka zarówno ze względu na swoje uparte okrucieństwo, jak i na automatyczną, monotonna powtarzalność. Jako mówiący występuje stwór, który umie wydawać artykułowane dźwięki, ale nie jest człowiekiem; jest to przy tym ptak o cechach kruka nie tylko ze względu na swój ponury wygląd i „złowrogą sławę” (s. 40), ale również dlatego, że niemal w całej swojej fonemicznej budowie rzeczownik *raven* „kruk” stanowi po prostu odwrócenie złowieszczego *never*. Poe sygnalizuje ten związek zestawiając oba wyrazy: *Quoth the Raven «Nevermore»* „Rzekł kruk «Nigdy więcej»”. To zestawienie staje się szczególnie wymowne w końcowej strofie:

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon's that is  
dreaming,  
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow  
on the floor;  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted — nevermore!*

[I Kruk nie drgnie nawet wcale; siedzi stale, siedzi stale  
Na Pallady bladym biuście, ponad drzwiami w izby wnęce  
Jego wzrok nieporuszony snem łni, jaki śnią demony.  
Lampa rzuca blask przyćmiony i w dół splywa cień  
zwierzęcy.

Z tego cienia na podłodze duszy mej już żadne ręce  
Nie podniosą — nigdy więcej.]

W strofie tej para *Raven, never* uwypuklona jest przez szereg innych odpowiadających sobie sekwencji dźwiękowych, tak dobranych aby stworzyć rodzaj pokrewieństwa między pewnymi słowami-kluczami oraz podkreślić ich semantyczną bliskość. Zdanie wstępne, zamknięte szeregiem *still — sit — still — sit* jest związane z końcowym zdaniem poprzez szereg *flit — float — floor — lift*, oba zaś te podstawowe dla strofy szeregi są ze sobą zestawione w sposób bardzo wyrazisty: *never flitting, still is sitting*. Gra ze słowami *pallid* „blady” oraz *Pallas* uwydatniona jest dzięki wymyślnemu rymowi *pallid bust — Pallas just*. Inicjalne spółgłoski zębowe /s, d/ odpowiadających sobie sekwencji *seeming* „wygląd” i *demon* (stopy trocheiczne z identycznym segmentem wokalicznym, po którym na-

stępuje /m/ oraz w obu wypadkach — z końcową nosówką) łączą się — z niewielkimi wariacjami — w grupy w wyrażeniach *is dreaming* „marzy” /zd/ oraz *streaming* „płynąc” /st/. W nocie wstępnej do pierwszego wydania utworu, napisanej lub inspirowanej przez samego poetę, wyróżnia się jako główny chwyt „przemysłane użycie podobnych dźwięków na niezwykłych dla nich pozycjach” (Stedman, Woodberry, 1895 : X, 156). Na tle regularnie powtarzających się rymów Poe celowo wprowadza rymy w niezwykłych miejscach wiersza, aby osiągnąć „pełny efekt zaskoczenia” (Poe, 1855 : X, 492). Regularnie powtarzające się sekwencje dźwiękowe w takich stereotypowych rymach, jak *remember* — *December* — *ember* lub *morrow* — *borrow* — *sorrow* uzupełnione są „odwrotnościami” (używając terminu Edmunda Wilsona): *lonely* /lóunli/ — *only* /óunli/ — *soul in* (sóul in). Położony tu został nacisk na regresywny aspekt sekwencji językowej, a modulacja ta służy do połączenia „nigdy nie kończącego się” tematu Kruka — *sitting lonely* „siedzącego samotnie” z przeciwstawnym mu tematem *the lost Lenore* /linór/ „utraconej Lenory”.

Nie tylko pytania zadawane przez zrozpaczonego kochanka, ale w istocie cały utwór z góry już jest określony przez kończącą każdą strofę kwestię *nevermore* i skomponowany z wyraźną antycypacją rozwiązania. Jak autor stwierdził w *The Philosophy of Composition* (1846), jego własnym komentarzu do Kruka, „utwór może być tak napisany, aby jego początek znajdował się na końcu” (s. 40). Trudno jest dziś zrozumieć, dlaczego ciągle odrzucano ten fragment autoanalizy Poego, nazywając go mylącą mistyfikacją, z góry zaplanowaną farsą, niezwykłą bezczelnością i chytrym wybiegiem mającym na celu oszukanie krytyków. Choć w liście z 9 sierpnia 1846 roku do swego przyjaciela Cooke'a Poe przedstawia ten komentarz jako „najlepszy wzór analizy” (Ostrom, 1948 : II, 329), po śmierci poety ogłoszone zostało jego rzekome ustne oświadczenie: miał wyznać, że nigdy nie pragnął, aby jego artykuł był traktowany poważnie. Poeci francuscy, uwielbiający zarówno poezję Poego, jak i jego eseje o poezji, zastanawiali się jednak, kiedy Poe żartował: pisząc ów zna-



komity komentarz, czy też odwołując go, aby uspokoić sentymentalną dziennikarkę.

W rzeczywistości autor *Kruka* doskonale określił relacje pomiędzy językiem poetyckim i jego przekładem na to, co można by dziś nazwać metajęzykiem analizy naukowej. W swoich *Marginaliach* Poe uznał, że te dwa aspekty pozostają w stosunku komplementarności: stwierdził, że jesteśmy zdolni „wyraźnie widzieć mechanizm” każdego dzieła sztuki i jednocześnie odczuwać przyjemność z powodu tej zdolności, ale „jedynie w takim stopniu, w jakim przestajemy odczuwać przyjemność z efektu z góry zamierzonego przez artystę”. Co więcej, aby odeprzeć dawne i przyszłe obiekcje co do swojej analizy *Kruka*, Poe (1855 : LXXII, 521) dodał, że „analityczne rozmyślanie o sztuce przypomina lustra ze świątyni w Smyrnie, które odbijają najpiękniejsze obrazy w zniekształconej formie” (1849). Zdaniem Poego, prawda wymaga precyzji całkowicie sprzecznej z celem fikcji poetyckiej; kiedy jednak przełożył język sztuki na język precyzji, krytycy uznali jego osiągnięcie jedynie za fikcję przeciwstawioną prawdzie.

Opinię Poego o kompozycji *Kruka*, którą dawni krytycy uważali za żonglerską sztuczkę lub świetny żart, określił niedawno Denis Marion (1952 : 97—99) jako akt samooszukiwania się. Równie prawdziwe byłoby to określenie w stosunku do intymnych dzieł życia Poego z Wirginią Clemm z „ciągłym oczekiwaniem na jej utratę”.

Kolejne następowanie po sobie złudnych przebiegów nadziei w pytaniach zadawanych przez kochanka i nieodwołalność „antycypowanych odpowiedzi” *Nevermore* służą do tego, aby „mógł się [...] jak najbardziej delektować smutkiem” do chwili nieuniknionej odpowiedzi *Kruka* na „ostatnie pytanie kochanka”, głoszącej nieodwołalność jego straty i pozwalającej mu „oddać się [...] samoudręczeniu” (s. 45). W kilka miesięcy po śmierci Wirginii Poe pisał do George'a Eveletha:

„Sześć lat temu żona, którą kochałem tak, jak żaden dotąd mężczyzna nie kochał swojej żony (w *Kruku* czytamy o *przerażeniu nigdy przedtem nie odczuwanym* \*), doznała pęknięcia naczynia krwionośnego w

czasie śpiewu. Stracono nadzieję, że będzie żyła. Pożegnałem się już z nią na zawsze i przeżyłem wszystkie męczarnie jej umierania. Odzyskała częściowo zdrowie i znów miałem nadzieję. Pod koniec roku żyła znów pękła — i przeżyłem dokładnie to samo. Mniej więcej po roku znów się to powtórzyło. Potem znów — i znów — i znów — i jeszcze raz w rozmaitych odstępach czasu. Za każdym razem odczuwałem męczarnie jej śmierci — i za każdym nawrotem choroby kochałem ją coraz silniej i czepiałem się jej życia z coraz bardziej rozpaczliwym uporem. [...] Straciłem rozum, ale przeżywałem też długie okresy straszliwej jasności umysłu. [...] Porzuciłem właściwie niemal wszelką nadzieję na jej trwałe wyzdrowienie, widząc jedyną perspektywę w śmierci mojej żony. To mogłem przeżyć i przeżywałem, jak przystoi mężczyźnie — było to straszliwe, nie kończące się oscylowanie między nadzieją i beznadziejnością, której nie mógłbym dłużej wytrzymać nie tracąc całkiem rozumu.” (Ostrom, 1948 : II, 356).

Zarówno w *Kraku*, jak i w listownym wyznaniu przewidywane rozwiązanie jest wieczną żalobą: Wirginia umiera po latach przeciągających się męczarni, a kochanek nie ma nadziei na spotkanie Lenory nawet na tamtym świecie. *Kruk* ukazał się 29 stycznia 1845 roku; *Filozofia kompozycji* została opublikowana w kwietniu 1846 roku; żona Poego zmarła 30 stycznia 1847 roku. Tak więc „oczekiwane *Nevermore*”, któremu esej przyznaje rolę centralnego motywu wiersza, harmonizuje znakomicie z tłem biograficznym.

W eseju Poego okoliczności, jakie mogą stanowić bodziec dla poety, są jednak potraktowane jako nieistotne dla rozpatrywania utworu. Motyw „okrytego żalobą kochanka” (s. 39) poprzedza chorobę Wirginii i w rzeczywistości nawiedza całą twórczość poetycką i prozaiczną Poego. W *Kraku* motyw ten wykazuje szczególną „siłę kontrastu” (s. 43), znajdującą wyraz w jaskrawo romantycznym oksymoronie: rozmowa między kochankiem i ptakiem stanowi anomalię w dziedzinie komunikacji, a jej tematem jest przerwanie jakiegokolwiek komunikacji. Ten pseudodialog ma tragicznie jednostronny charakter: nie zachodzi tu jakakolwiek praw-

dziwa wymiana. Bohater otrzymuje tylko pozorne odpowiedzi na swoje rozpaczliwe pytania i wezwania — od ptaka, od echa i od ksiąg *zapomnianej wiedzy*\*; usta jego „najlepiej się nadają” (s. 39) do bezpłodnego solilokwium. Poeta tworzy tu następny oksymoron, nową sprzeczność: nadaje on tej wypowiedzi osamotnionego człowieka najszerszy możliwy zasięg komunikacyjny, ale równocześnie zdaje sobie sprawę z tego, że ekshibicjonistyczne rozszerzenie wezwania może „zagrozić psychologicznej rzeczywistości obrazu rozszerzonego «ja» w przeciwieństwie do «nie-ja»” — jak to później sformułował Edward Sapir (1949 : 108).

Warto tu raz jeszcze przypomnieć, że najistotniejszy efekt *Kruka* oparty jest na śmiałym eksperymentowaniu z zawiłymi problemami komunikacji. Dominujący motyw utworu stanowi nieodwracalna utrata przez kochankę kontaktu z *rare and radiant maiden* „niezwykłą i promienną dziewczyną”; dlatego niemożliwy jest żaden związek z nią ani na ziemi, ani *within the distant Aiden* „w odległym raj” (dziwaczna forma tego wyrazu jest tu konieczna, aby tworzył echo do *maiden*). W poetyckim credo Poego jest tylko „sprawą przypadku”, nie grającą żadnej roli w „mechanizmie” jego utworu, czy strata poniesiona przez kochankę została spowodowana śmiercią dziewczyny, czy — w sposób prostszy i bardziej prozaiczny, ale nie mniej nieubłagany — komunikatem w rodzaju: *nie zobaczę cię już więcej*\*, przekazanym w tym ponurym pokoju w Nowym Jorku, który rzekomo został opisany w *Kruku*. Nic, co mogłoby dotyczyć bohaterki, nie ma znaczenia dla celu zamierzonego przez poetę — oprócz jej nieobecności i anonimowości; jego utwór „będzie poetycki w takim samym stopniu, w jakim jest wobec tej sprawy obojętny” (Poe, 1855 : 493). Aby jednak dostosować się do „powszechnych upodobań” (s. 34), a może i uśmierzyć własne stłumione obawy i pragnienia, poeta wybrał jako bohaterkę umarłą dziewczynę — śmierć stanowiła „najbardziej melancholijny temat” (s. 39) — i zapożyczył dla niej ze znanej ballady o żyjącej narzeczonej umarłego dźwięczne imię Lenore.

Rzeczywiście, zaskakująca jest dociekliwość, z jaką Poe przegląda „kółka i śruby” (s. 33) sztuki słowa i w

ogóle struktury językowej, spojrzenie artysty połączone ze spojrzeniem analityka. Szczególnie trafne jest użycie przez niego w wierszu refrenu *nevermore* i jego językowa analiza, gdyż tu właśnie bezpośrednio przekazane zostało owo „odczucie tożsamości” (s. 37), zarówno gdy chodzi o formę dźwiękową, jak i o znaczenie. Nieuchronne *Nevermore* jest zawsze takie samo i zawsze inne: z jednej strony ekspresywne modulacje różnicują formę dźwiękową, z drugiej — „r o z m a i t o ś ć z a s t o s o w a n i a” (s. 39), tzn. wielokształtność kontekstów nadaje różne konotacje znaczeniu wyrazu za każdym jego powtórzeniem.

Wyraz poza kontekstem pozwala na nieskończenie wiele rozwiązań i słuchacz zostaje wciągnięty w zgadywanie, co znaczy samo *nevermore*. Ale w kontekście dialogu znaczy ono kolejno: nigdy jej nie zapomnisz; nigdy nie doznasz pociechy; nigdy jej nie obejmiesz; nigdy cię nie opuszczę. Co więcej, ten sam wyraz może funkcjonować jako imię własne, nazwa emblematyczna, którą kochanek nadaje swemu nocnemu gościowi: *ptak ponad drzwiami jego pokoju [...] noszący imię Nevermore.\** Ta zmienność użycia osiąga szczególny efekt dzięki temu, że Poe „łączy z nią monotonię dźwiękową” — czyli celowo stosuje przytłumienie modulacji emotywnych.

Z drugiej strony — bez względu na różnorodność znaczeń kontekstowych wyraz *nevermore*, jak każdy inny wyraz, zachowuje to samo ogólne znaczenie we wszystkich różnorodnych jego użyciach. Napięcie między tą wewnętrzną jednolitością a różnorodnością znaczeń kontekstowych czy sytuacyjnych jest podstawowym problemem dyscypliny językoznawczej zwanej s e m a n t y k ą, podczas gdy dyscyplina zwana f o n e m i k ą zajmuje się przede wszystkim napięciem między tożsamością a zmiennością w płaszczyźnie dźwiękowej języka. Wyraz złożony *nevermore* oznacza negację, trwałą odmowę na przyszłość przeciwstawioną przeszłości. Nawet przekształcenie tego przysłowka temporalnego w imię własne nie narusza jego metaforycznej więzi z tą ogólną wartością semantyczną.

Wiecznie trwająca negacja wydaje się niepojęta, toteż mądrość ludowa stara się ją odczarować przez ta-

kie dowcipne wyrażenia wewnętrznie sprzeczne, jak „wtedy, kiedy sowa odkryje zadek”, „kiedy piekło zamarźnie” czy inne badane przez Archera Taylora (1948—1949 : 103—134). Ciekawe, że w tym samym roku, kiedy został napisany *Kruk*, zainteresowano się po raz pierwszy w sposób naukowy wyrażeniami typu „nigdy”, „nigdy więcej” (niemiecki poeta Uhland). Baudelaire w swoich uwagach o wierszu Poego z ogromną wnikliwością uchwycił owo szczególne napięcie pojęciowe i uczuciowe, jakie wnosi ten „głęboki i tajemniczy” wyraz (Hyslop, 1952 : 156). Splata on ze sobą koniec i nieskończoność. Przeciwstawia to, czego się spodziewamy — temu, co minęło, wieczność — przemianiu, przeczenie — twierdzeniu, a sam w sobie kontrastuje wyraziście ze zwierzęcą naturą mówiącego, który nieuchronnie związany jest z namacalnie obecnymi czasem i przestrzenią. Śmiały oksymoron Poego stał się komunałem: w popularnym przeboju rosyjskim z czasów przed rewolucją „papuga krzyczy *jamais, jamais* i ciągle *jamais*”.

Aby wprowadzić moment oczekiwania na końcowy refren i uwydatnić jego znaczenie, Poe stosuje rodzaj figury etymologicznej. W płaszczyźnie semantycznej autor przygotowuje nas do nieograniczonej negacji *nevermore*, powtarzając węższe co do zakresu wyrażenie negatywne *merely this and nothing more* „tylko to i nic więcej”; negację *u k o j e n i a* w przyszłości zapowiada negacja dających się z nim porównać *f a n t a s t y c z n y c h* strachów w przeszłości; zaprzeczone twierdzenie *will be [...] nevermore* „będzie [...] nigdy więcej” poprzedza rozpacz zawarta w twierdzącym przeczeniu *nameless here for evermore* „bezimiennie tu na zawsze”. Na płaszczyźnie zewnętrznej w utworze zachodzi rozerwanie jednostki, jaką stanowi *nevermore*, na jej składniki gramatyczne przez podzielenie *more*, *ever* i *no* (ze zmienną *n-*, która występuje przed samogłoską: *n-ever*, *n-aught*, *n-ay*, *n-either*, *n-or*) oraz włączenie ich w nowe konteksty, z których większość łączy metrum i rytm: *Only this and nothing more; Nameless here for evermore; terrors never felt before; ever dared to dream before; and the stillness gave no token*. Ponadto całośćka *more* podlega rozbiciu na rdzeń

i przyrostek w sytuacji, gdy zostaje ona zestawiona z *most* oraz ze stopniem wyższym przymiotników, jak na przykład w wyrażeniu *somewhat louder than before* „trochę głośniej niż przedtem”.

Składniki, jakie otrzymujemy rozbijając te wszystkie całości na mniejsze kawałki, są same w sobie pozbawione znaczenia. Te 'komponenty struktury dźwiękowej stają się widoczne dzięki tożsamości i różnorodności fonemów w ciągnącym się przez szereg wersów rymie o typie Byronowskim: *bore — door — core — shore — wore — yore — o'er* itd., z *more* zamykającym każdą strofę. W dodatku grupy fonemów wewnątrz każdego wersu również podpowiadają końcowe *nevermore*. Tak więc hemistichy *from thy memories of Lenore* „z twoimi wspomnieniami o Lenorze”, podobnie jak *take thy form from off my door* „zabierz swój kształt sponad moich drzwi” przygotowują zakończenie przez nagromadzenie fonemów nosowych /m, n/, ciągłych wargowych /f, v/ i fonemu reprezentowanego przez literę r: *Quoth the Raven: «Nevermore»* „Rzekł Kruk: «Nigdy więcej»”. Tkanka dźwiękowa podkreśla przeciwstawienie szczątków przeszłości — zapowiedzi przyszłości.

Takie kalamburowe, fałszywe figury etymologiczne, obejmujące wyrazy podobne pod względem dźwiękowym, uwydatniają ich semantyczne pokrewieństwo. W wersie *Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore* „Czy Kusiciel cię wysłał, czy burza wyrzuciła cię tu na brzeg” oba rzeczowniki o identycznym prawie brzmieniu funkcjonują jako de-rywaty tego samego rdzenia i oznaczają dwie odmiany złej siły. Wyraz *pallid* „blady” jako epitet dodany do rzeźby Pallas staje się jakby związany z imieniem bogini. W wersie, który zawiera wyrażenie *the Raven, sitting lonely on that placid bust* „Kruk, siedząc samotnie na tym spokojnym popiersiu”, forma dźwiękowa przymiotnika *placid* stanowi brakującą tu aluzję do Pallady. Wyrażenie *beast upon the sculptured bust* „bestia na rzeźbionym biuście” sugeruje istnienie zagadkowego związku pomiędzy siedzącym a miejscem, na którym siedzi, nazwanych rzeczownikami

o „jednakowym rdzeniu”. Ta tendencja do wysnuwania związków znaczeniowych z podobieństw dźwiękowych jest przejawem funkcji poetyckiej języka.

Na początku tego szkicu, kiedy mówiłem o młodej damie w pociągu, użyłem wyrazu *lady* po prostu w celu zasygnalizowania rzeczy, którą miałem na myśli; ale w zdaniu „*Lady* jest rzeczownikiem dwusylabowym” ten sam wyraz użyty jest w celu zasygnalizowania samego siebie. Funkcja poetycka wplątuje wyraz w oba te użycia jednocześnie. W *Kraku* słowo *lady* oznacza kobietę z wyższej sfery, przeciwstawioną zarówno komuś noszącemu nazwę *lord*, jak i kobietom z niższych sfer. Równocześnie uczestniczy ono w żartobliwym rymie i sygnalizuje koniec hemistychu (*But, with mien of lord or lady*), ujawniając częściową tożsamość dźwiękową z jego odpowiednikami *made he* i *stayed he*, a także, w przeciwieństwie do niej, składniową niepodzielność: /meid-i/ — /steid-i/ — /leidi/. Jak stwierdził sam Poe, dźwięk lub sekwencja dźwięków na tyle wyraziste, aby dało się je uwypuklić przez częste użycie w słowie-kluczu i w otaczających go wyrazach, może nawet decydować o wyborze takiego słowa. W pełni więc uzasadniona jest jego uwaga o doborze przez poetę wyrazów „zawierających” pewne celowo wprowadzone dźwięki (s. 38).

Przed przystąpieniem do systematycznych studiów nad dźwiękiem i znaczeniem w ich wzajemnych powiązaniach próbowaliśmy dokonać badawczego wypadu do samego jądra komunikacji językowej. Do takiego celu najlepszy wydawał się utwór taki jak *Kruk*, który przybliżył to zagadnienie z całą jego zadziwiającą złożonością i nagością. „To tajemnicze pokrewieństwo, które wiąże ze sobą dźwięk i znaczenie” — pokrewieństwo dające się namacalnie odczuć w języku poetyckim i głoszonym z głębokim przekonaniem przez Edgara Allana Poe’go — zadecydowało o wyborze utworu, ponieważ „cele — jak mówił Poe — powinno się osiągać za pomocą środków najlepiej przystosowanych do ich osiągnięcia” (s. 36).

Przełożyła *Lucylla Pszczołowska*

*I gładolnych okonczanij kołokoł  
Mnie wdali ukazywajet put'*

[I końcówek czasownika dzwon  
Pokazuje mi w oddali drogę]

Osip Mandelsztam

#### I. PARALELIZM GRAMATYCZNY

Praca redakcyjna nad czeskim przekładem Puszkina, prowadzona u schyłku lat trzydziestych, przekonała mnie w namacalny sposób o tym, że wiersze, wydawałoby się, wielce zbliżone do tekstu rosyjskiego autentyku pod względem obrazów i dźwiękowego uporządkowania, wywołują częstokroć druzgocące wrażenie rozminięcia się z oryginałem w związku z nieumiejętnością lub niemożliwością odtworzenia struktury gramatycznej tłumaczonego wiersza. Stawało się coraz jaśniejsze, że w poezji Puszkina ogromna wartość znaczeniowa morfologicznej i syntaktycznej tkanki utworu spleta się i rywalizuje z artystyczną funkcją tropów. Nierzadko, zawładnąwszy wierszem, przekształca się w głównego, a niekiedy jedyne go nosiciela jego ukrytej symboliki. Dlatego też odnotowaliśmy w skierowanym do czytelnika posłowie do tomu liryki Puszkina: „[...] szczególna wartość znaczeniowa wiąże się z wyrazistą aktualizacją opozycji gramatycznych, która przejawiała się szczególnie wyraźnie w wykorzystaniu przez Puszkina form czasownikowych i zaimkowych. Kontrasty, podobieństwa i zbieżności różnych kategorii czasów i liczb, aspektów czasownika i stron zyskują rzeczywiście istotną rolę w kompozycji poszczególnych wierszy; wyłonię na drodze wzajemnych przeciwstawień kategorie gramatyczne działają w sposób zbliżony do obrazów poetyckich; m. in. kunsztowna zmiana następstwa gramatycznej osoby staje się środkiem dramatycznego napięcia. Wątpliwe, czy można by przytoczyć przykład bardziej subtelnej wykorzystania środków fleksyjnych.” (Puszkin, 1936 : 263).



Doświadczenia zgromadzone na seminarium ze słowiańskich przekładów *Jeźdźca miedzianego* pozwoliły nam w szczególności stwierdzić, że opozycja dokonanego i niedokonanego aspektu czasownika, występująca w *Opowieści petersburskiej*, stanowi wyrazistą gramatyczną projekcję tragicznego konfliktu między bezgraniczną, daną na wieki potęgą „zarządcy połowy świata” a fatalnym ograniczeniem wszelkich działań pozbawionego indywidualności Eugeniusza, który, poprzez zachwałę zakłęcie *Użo tiebie!* „Koniec z tobą!”, śmiało wieścił kres czyniącemu cuda budowniczemu (Jakobson, 1937, 1953 : 15—18). Zagadnienie wzajemnych relacji między gramatyką a poezją wymaga bezsprzecznie systematycznego wyjaśnienia.

Jeżeli zestawimy takie przykłady, jak *mat' obizajet docz* „matka krzywdzi córkę” i *koszka lowit mysz* „kot łowi mysz”, to wypadnie nam zgodzić się z Edwardem Sapirem, iż „intuicyjnie, bez najmniejszej pretensji do analizy świadomej, wyczuwamy, że oba zdania zbudowane są dokładnie według tego samego modelu; w istocie mamy przed sobą to samo zdanie podstawowe różniące się jedynie pod względem materialnego wystroju. Albo, inaczej mówiąc, te same pojęcia relacyjne wyrażone zostały w obu przypadkach jednakowo.” (Sapir, 1921 : V). I na odwrót: możemy zmienić „w planie czysto relacyjnym, niematerialnym” zdanie lub jego poszczególne wyrazy nie naruszając „materialnego wystroju”. Zmienione być mogą zarówno relacje syntaktyczne (por. *mat' obizajet docz* i *docz obizajet mat'*; „matka krzywdzi córkę” i „córka krzywdzi matkę”), jak też tylko pewne relacje morfologiczne (por. *mat' obidieła doczeriej*; „matka skrzywdziła córki” — tu w grę wchodzi modyfikacja aspektu i czasu oraz liczby drugiego rzeczownika).

Mimo że istnieją formacje pograniczne, przejściowe, język wyraźnie rozgranicza pojęcia materialne i relacyjne, z których jedno znajdują wyraz w leksykalnym, inne zaś w gramatycznym planie mowy. Językoznawstwo naukowe w istocie przekłada tkwiące w mowie pojęcia gramatyczne na swój techniczny „metajęzyk”, nie narzucając jednak przy tym badanemu systemowi

językowemu ani kategorii arbitralnych, ani też pochodzących z innego języka.

Zdarza się także dość często, że różnica znaczeń gramatycznych nie znajduje odpowiedniości w realnych zjawiskach, o których się mówi w wypowiedzi. Jeśli ktoś powiada, że *mat' obiedziała docz* „matka skrzywdziła córkę”, ktoś inny zaś równocześnie twierdzi, że *docz była obieżena matierju* „córka została skrzydzona przez matkę”, to mimo różnic związanych ze znaczeniami gramatycznymi strony i przypadku nie należy obwiniać obserwatorów zdarzenia o sprzeczne świadectwa. Taki sam sens faktyczny mają w istocie zdania: *łoż* (lub *łganjo*) — *griech* „kłamstwo (albo kłamanie) to grzech”; *łoż griechowna* — „kłamstwo jest grzeszne”; *łganjo griechowno* — „kłamanie jest grzeszne”; *łgat' griech* (lub *grieszno*) — „kłamać to grzech” (albo „jest grzesznie”); *łgat' grieszyt'* (lub *sołgat' — sogrieszyt'*) — „kłamać to grzeszyć” (albo „skłamać to zgrzeszyć”); *łżecy* (lub *łżywyje* lub *łguszczije*) — *grieszniki* (lub *grieszny* lub *grieszat*) — „kłamcy (albo kłamiący) są grzesznikami” („są grzeszni” albo „grzeszą”); *łżec* (itd.) — *griesznik* (itd.) — „kłamca” (itd.) „jest grzesznikiem” (itd.).

Różnorodna jest tu jedynie forma podawcza. Tożsamy w swej istocie sąd może wykorzystywać albo nazwy osób działających użyte w liczbie mnogiej lub w uogólnionej liczbie pojedynczej („kłamcy, grzesznicy”; „kłamca, grzesznik”), albo też nazwy samych działań („kłamać, grzeszyć”), działania zaś mogą być przedstawione jako niezależne, abstrakcyjne („kłamanie, grzeszenie”) czy też mające postać urzeczowioną („kłamstwo, grzech”) lub, w końcu, mogą one pełnić rolę właściwości przypisywanych podmiotowi „jest grzeszny” itp. Zgodnie z przekonaniem Sapira można powiedzieć, że części mowy, podobnie jak inne kategorie gramatyczne, odzwierciedlają przede wszystkim naszą zdolność do układania rzeczywistości w różnorodne wzorce formalne.

Bentham pierwszy ujawnił różnorodność „fikcji językowych”, które leżą u podstaw budowy gramatycznej i znajdują w języku szerokie i konieczne zastosowanie. Tych fikcji nie należy przypisywać ani otaczają-

cej rzeczywistości, ani twórczej wyobraźni lingwistów. Bentham ma rację twierdząc, że „istnieją one w sposób zdumiewający i zarazem konieczny właśnie w języku i tylko w języku” (Ogden, 1939).

Językoznawcy, przede wszystkim zaś Boas, Sapir i Whorf (Jakobson, 1959<sup>a</sup>: 139—145; Sapir, 1921; Whorf, 1956), przekonywająco pokazali istnienie koniecznej i bezwzględnej roli przypisywanej w mowie znaczeniom gramatycznym, będącej zarazem ich charakterystyczną cechą różnicującą. Chociaż dyskusja o roli poznawczej i wartości znaczeń gramatycznych oraz opór naukowej myśli przeciwko naciskowi gramatycznych szablonów pozostają nadal sprawą otwartą, to jednak wydaje się niewątpliwe, że spośród wszelkich przejawów działalności językowej właśnie twórczość poetycka obdarza „fikcje językowe” największym znaczeniem.

Jeżeli Majakowski pisze w zakończeniu poematu *Dobrze: i żyzn' | chorosza || i żyt' | choroszo ||* „i życie jest dobre, i żyć jest dobrze”, to wydaje się wątpliwe, czy należy doszukiwać się jakiejś różnicy poznawczej między tymi dwoma zdaniami współrzednymi. Jednakże funkcja językowa substancywizowanej, a zatem uprzedmiotowionej czynności urasta — w mitologii poetyckiej — do rangi obrazu procesu samego w sobie; oto życie jako takie, czynność metonimicznie oddzielona od podmiotu działającego, „abstrakcyjne zamiast konkretnego” — jak w trzynastym wieku określił taką odmianę metonimii Anglik Galfred w znakomitym łacińskim traktacie o poezji (Faral, 1958). W odróżnieniu od zdania pierwszego, dającego się łatwo upersonifikować, z rzeczownikiem i uzgodnionym z nim (w przykładzie rosyjskim) przymiotnikiem rodzaju żeńskiego, drugie ze zdań współrzednych, z bezokolicznikiem w aspekcie niedokonanym i predykatywnością formy bezosobowej rodzaju nijakiego, oddaje przepływający proces bez jakichkolwiek aluzji do ograniczenia lub urzeczowienia, lecz za to z narzucającą się możliwością, by założyć lub podstawić „celownik osoby działającej”.

Powtarzająca się „figura gramatyczna” — którą Gerard Hopkins, genialny nowator nie tylko w poezji, lecz także w poetyce, rozpatrywał na równi z „figurą dźwię-

kową” jako zasadę leżącą u podstawy wiersza (Hopkins, 1959 : 84—85), przejawiającą się szczególnie wyraziście w tych formach wierszowych, w których paralelizm gramatyczny łączy sąsiadujące ze sobą wersy w dwuwiersze, fakultatywnie zaś w grupy o większej liczbie wersów — jest zbliżona do konstanty metrycznej.

Przytoczone powyżej sformułowanie Sapira odnosi się w zupełności do takich paralelnych szeregów: „w istocie mamy przed sobą to samo zdanie różniące się pod względem materialnego wystroju”.

Spośród monografii poświęconych przykładom literackiego wykorzystania regularnego paralelizmu, dotyczących m.in. kwestii dwójkowych zestawień słów w poezji staroindyjskiej (Gonda, 1959), chińskiej (Tschang Tcheng-Ming, 1937) i w wierszu biblijnym (Newman, Popper, 1918, 1923), do lingwistycznego ujęcia problematyki paralelizmu zbliżyły się najbardziej prace Steinitza (1934) i Austerlitz (1959) o folklorze ugrofińskim, z badań zaś nowszych — rozprawa Poppego o paralelizmie w mongolskiej poezji ustnej (Poppe, 1958), ściśle związana z metodą Wolfganga Steinitza, którego książka, pełna nowatorskich spostrzeżeń i wniosków, postawiła przed badaczami wiele nowych, ważnych pytań. Analizując te systemy folkloru, które mniej lub bardziej konsekwentnie wykorzystują paralelizm jako podstawowy środek wierszotwórczy, dowiadujemy się, jakie klasy i kategorie gramatyczne występujące w paralelnych wersach mogą sobie odpowiadać wzajemnie, a zatem mogą być oceniane przez określoną wspólnotę językową jako sobie bliskie lub ekwiwalentne. Prześledzenie poetyckiej swobody w zakresie sposobów posługiwania się paralelizmem, podobnie jak badanie reguł niedokładnego rymowania, wnosi obiektywne świadectwa na temat cech strukturalnych określonego języka (por. uwagi Steinitza o częstym zestawianiu allatywu z illatywem i *praeteritum* z *praesens* w parach wersów poezji karelskiej — i na odwrót, o niezestawialnych przypadkach i kategoriach czasownikowych). Systematycznego badania wymagają takie zjawiska, jak sprawa wzajemnych relacji syntaktycznych, morfologicznych oraz leksykalnych odpowiedniości i przeciwstawień, różne rodzaje semantycznych pod-

bieństw i zbieżności, rodzaje konstrukcji synonimicznych i antonimicznych czy wreszcie typy i funkcje wersów pozbawionych rymującego się z nimi odpowiednika.

Semantyczne uzasadnienie paralelizmu oraz jego rola w kompozycji artystycznej całości są wielce różnorodne. A oto najprostszy przykład. W niezliczonych pieśniach kolskich Lapończyków, śpiewanych w drodze i podczas połowów, dwie osoby wykonują te same działania, co staje się jakby nicią, na którą nawlekane są automatycznie takie oto dwójkowe, samodzielne formuły:

*Ja Katierina Wasiljewna, ty Katierina Siemionowna;  
U mienia koszelek s dien'gami, u tiebia koszelek s dien'gami;  
U mienia soroka uzorczataja, u tiebia soroka uzorczataja;  
U mienia sarafan s chazami, u tiebia sarafan s chazami itd.*  
(Charuzin, 1890)

[Ja — Katarzyna Wasiljewna, ty — Katarzyna Siemionowna;  
Ja mam kabzę z pieniędzmi, ty masz kabzę z pieniędzmi;  
Ja mam czepiec wzorzysty, ty masz czepiec wzorzysty;  
Ja mam sarafan z najlepszego płótna, ty masz sarafan  
z najlepszego płótna itd.]

W rosyjskiej opowieści i pieśni o Fomie i Jeriomie losy tych dwóch nieszczęśliwych braci stają się podstawą humorystycznej motywacji łańcucha dwójkowych fraz, które parodiują typowy dla rosyjskiej poezji ludowej paralelizm, obnażają jego pleonazmy i dają pozornie różnicującą, w istocie zaś tautologiczną charakterystykę obu bohaterów-„nieudaczników” poprzez zestawienie wyrażen synonimicznych lub za pomocą paralelnych odesłań do zjawisk bardzo podobnych (zob. przegląd wariantów pieśni u Aristowa, 1876).

*Jeriomu w szejju, a Fomu w tolczki!  
Jerioma uszoł, a Foma ubieżał,  
Jerioma w owin, a Foma pod owin,  
Jeriomu syskali, a Fomu naszli,  
Jeriomu bili, a Fomie nie spustili,  
Jerioma uszoł w bierieznik, a Foma w dubnik.*

[Jeriomę w szyję, a Fomę w kark!  
Jerioma uciekł, a Foma zbiegł,  
Jerioma do stodoły, a Foma za stodołę,

Jeriomę złapali, a Fomę znaleźli,  
Jeriomę bili, a Fomie nie przepuścili,  
Jerio ma uciekł w brzezinę, a Foma w dębinę.]

Różnice między zestawianymi działaniami bohaterów pozbawione są znaczenia; zdanie eliptyczne *Foma w dubnik* odpowiada zdaniu pełnemu *Jerio ma uszoł w bierzniak*. Obaj bohaterowie pobiegli do lasu, lecz jeśli jeden z nich wybrał zagajnik brzożowy, a drugi dębowy, to tylko dlatego, że wyrazy *Jerio ma* i *bie-riéznik* tworzą w języku rosyjskim metrum amfibrahiczne, a wyrazy *Foma* i *dubnik* realizują metrum jambiczne. Takie orzeczenia, jak: *Jerio ma nie dokinuł, Foma czeriez pieriekinuł* „Jerio ma nie dorzucił, a Foma rzucił za daleko”, okazują się w istocie synonimami, które odsyłają do ogólniejszego zastępnika — *nie popał* „nie trafił”. Nie tylko bracia opisywani są w terminach synonimicznego paralelizmu, lecz także wszystko, co ich otacza: *O dna utoczka bieleszen'ka, a drugaja — to czto snieg* „Jedna kaczuszka bielusiańka, a druga niby śnieg”. Wreszcie możemy dodać, że tam, gdzie zmniejsza się synonimia, wdzierają się rymy paronimiczne *Sieli oni w sani, da pojechali sami* „siedli w sanie i pojechali sami”.

We wspaniałej północnoruskiej balladzie *Wasilij i Sofia* (zob. liczne warianty tekstu u Sobolewskiego, 1895:82—88, oraz listę innych zapisów u Astachowej, 1951:708—711) binarny paralelizm gramatyczny staje się sprężyną dramatycznych działań. W prologu tej zwięzłej byliny, w scenie rozgrywającej się w cerkwi, za pomocą terminów antytetycznego paralelizmu zestawiane jest modlitewne wezwanie wszystkich parafian *Gospodi Boże!* z kazirodczym przejęzyczeniem się bohaterki: *Wasiljuszko, bratiec moj!* Ingerencja niegodziwej matki zapoczątkowuje łańcuch dwuwierszy, które łączą kochanków dzięki temu, że każdemu z wersów o bracie dokładnie odpowiada następujący po nim wers o siostrze; matka *na griwienku kupiła zielena wina* „kupiła za dziesiątkę zielonego wina”<sup>1</sup> dla Wasilija, *na druguju kupiła zielja lutogo* „za drugą kupiła

---

<sup>1</sup> „Zielone wino” to inaczej „wino chlebowe” czyli wódka.

złego ziała" dla Sofii. Połączenie losów brata i siostry zostaje utrwalone powtarzającym się chiasmem.

*«Ty Wasiljuszko piej, da Sofiei nie dawaj,  
A Sofiejuszka, piej, Wasilju nie dawaj.»  
A Wasiljuszko pił i Sofiei podnosił,  
A Sofiejuszka piła i Wasilju podnieśla.*

[«Ty, Wasiljuszko, pij, lecz Sofii nie dawaj,  
Ty, Sofiejuszko, pij, lecz Wasylowi nie dawaj.»  
A pił Wasiljuszka i Sofię częstował  
A piła Sofiejuszka i Wasilija częstowała.]

Bardzo do siebie podobne obrazy par wierszy zbliżają się do stereotypowych konstrukcji lapońskich pleonazmatycznych „połączeń słownych”.

*Wasiljuszko goworit, czto gotowuszka bolit,  
A Sofieja goworit: rietiwo sierdce szczemit.  
Oni oba wdruz pieriestawilis'  
i oba wdruz pieriestawilis'.  
Wasilja niesut na bujnych gotowach,  
A Sofieju niesut na bielych rukach.  
Wasilja choronili po prawu ruku,  
A Sofieju choronili po lewu ruku.*

[Wasiljuszka mówi, że go głowa boli,  
a Sofia mówi: gorące serce ściska.  
Oboje nagle umarli  
i oboje nagle stali się sławni.  
Niosą Wasyla na bujnych głowach,  
A Sofię niosą na białych rękach.  
Wasyla pochowali po prawej ręce  
A Sofię pochowali po lewej ręce.]

W poszczególnych wariantach byliny powracają krzyżujące się konstrukcje; dwa drzewa wyrosły na mogiłach, w i e r z b a (rodzaj żeński) na mogile brata i c y p r y s (rodzaj męski) na mogile siostry. Temat związku losów bohaterów przechodzi tym samym dzięki relacjom przyległości i podobieństwa na oba drzewa:

*Na Wasil'i wyrostala zolota wierba,  
Na Sofiei wyrostalo kiparis-driewo.  
Oni wmiesto wierszoczkami swiwalis'  
i wmiesto listoczkami slipalis'.*

[Na Wasylu wyrosła złota wierzba,  
Na Sofii wyrosło drzewo-cyprys.  
Splotły się razem koronami,  
Skleili się razem listeczkami.]

W innych wariantach pieśni chiazmy nie występuje — drzewo rodzaju męskiego rośnie na mogile brata, a drzewo rodzaju żeńskiego na mogile siostry. Ta sama matka, która *Sofieju izwiela da Wasilja izwiela* „Sofię otruła i Wasilija otruła” —

*Kiparicno dieriewco ona powyrubila,  
zlotuju wierbu ona powyrwala.*

[Drzewo cyprysove wyrąbała,  
Złotą wierzbę wyrwała.]

W ten oto sposób połączenie ułożonych parami zdań z zakończenia utworu wtóruje na zasadach metafory i metonimii motywowi śmierci kochanków. Wydaje się wątpliwe, czy naukowe usiłowania zmierzające do wyznaczenia dokładnej granicy między metaforyczną a faktyczną sytuacją w poezji (Brooke-Rose, 1958) znajdą zastosowanie wobec tej właśnie ballady; bardzo zresztą ograniczony jest krąg dzieł poetyckich i szkół, w których granica taka rzeczywiście istnieje.

Hopkins w dialogu *O pochodzeniu piękna* (1865), który stanowi niezwykle cenny wkład do teorii poezji, notuje, że mimo całej naszej wiedzy o kanonicznym paralelizmie wzorców biblijnych nie zdajemy sobie jeszcze sprawy z tej istotnej roli, jaką odgrywa paralelizm w naszej twórczości poetyckiej: „Myślę, że każdy z nas będzie zdumiony, gdy rola ta zostanie po raz pierwszy ukazana” (Hopkins, 1959:106). Pomimo jednostkowych rekonesansów badawczych w dziedzinie gramatyki poezji (Berry, 1958; Davie, 1955; Pospiełow, 1960), rola, jaką pełnią „figury gramatyczne” w poezji światowej różnych epok, budzi nadal zdziwienie w literaturoznawcach, chociaż od czasów pierwszej wzmianki na ten temat, uczynionej przez Gerarda Hopkinsa, minęło już przeszło sto lat. Próby rozróżnienia tropów leksykalnych i figur gramatycznych, znane antycznej i średnowiecznej refleksji naukowej, zawierają, co prawda, odwołanie do problemu gramatyki poetyckiej, lecz nawet te skromne początki zostały później zapomniane.



A tymczasem paralelizm słowny — zestawiający, w płaszczyźnie i z okolonu (*pariosis*), matkę karzącą córkę z kotem, który łowi mysz czy też z maszyną piorącą bieliznę albo, w formie poliptotonu, z matką karzącą córki — w dalszym ciągu w subtelnej i fantazyjnej postaci panuje nad wierszem.

Poezja — zgodnie ze sformułowaniem zaprezentowanym w naszych wcześniejszych badaniach (Jakobson, 1960, 1960<sup>a</sup>) — nakładając zasadę podobieństwa na zasadę przyległości, podnosi ekwiwalencję do rangi podstawowej reguły budowy szeregu. Symetryczna powtarzalność i kontrast znaczeń gramatycznych stają się w tym przypadku chwytami artystycznymi.

Dla potrzeb tego wykładu przeprowadzono wiele szczegółowych analiz charakterystycznych i ważnych przykładowych tekstów poezji różnych epok i narodów (zob. Jakobson, 1961 — wersja ang.). Zbadano więc znakomity husycki chorał z początku lat dwudziestych XV wieku, wiersze wielkich angielskich liryków — Philippe'a Sidneya (XVI wiek) i A. Marvella, dwa klasyczne utwory liryczne Puszkina z 1829 roku, *Przeszłość* (1865) Cypriana K. Norwida, jedno z ważniejszych osiągnięć słowiańskiej poezji końca XIX stulecia, ostatni wiersz Christo Botewa, wielkiego bułgarskiego poety, a z twórczości z pierwszych dziesiątków lat naszego wieku — wiersze: *Diewuszka piela w cerkownom chorie* (*Dziewczyzna śpiewała w cerkiewnym chórze*) Aleksandra Błoka (1906) oraz utwór Osipa Mandelsztama (1920) *Woz'mi na radost' iz moich ładoniej'* (*Weź — ku radości — z moich dłoni*). Gdy bezstronny, uważny, szczegółowy, całościowy opis ujawnia strukturę gramatyczną konkretnego wiersza, to obraz selekcji, dystrybucji i rozmieszczenia różnych klas morfologicznych i konstrukcji syntaktycznych może zadziwić badacza nieoczekiwaną, uderzającą systematycznością, proporcjonalnymi konstrukcjami, kunsztownym nagromadzeniem form ekwiwalentnych. Radykalne ograniczenia repertuaru wykorzystywanych kategorii gramatycznych są także charakterystyczne. Wraz z wyeliminowaniem jednych kategorii, inne — te, które pozostają — odgrywają jeszcze bardziej istotną rolę w rozumieniu poezji. Skuteczność podobnych zabiegów nie

ulega wątpliwości, każdy bowiem wrażliwy czytelnik wyczuwa instynktownie efekty artystyczne, które wiążą się z wykorzystaniem tych chwytów gramatycznych, jak by się wyraził Sapir, „bez najmniejszego kroku w stronę świadomej analizy”. Poeta okazuje się pod tym względem nierzadko podobny do takiego właśnie czytelnika. Doświadczony słuchacz lub wykonawca poezji ludowej, opartej na zasadach mniej lub bardziej stałego paralelizmu, należycie wychwytuje odstępstwa od tej normy, choć nie jest bynajmniej zdolny dokonać ich analizy, tak samo jak serbscy gęślarze (i ich audytorium) zauważają, a często piętnują, wszelakie odchylenia od sylabicznego schematu pieśni epickiej czy od stałego miejsca tzw. cezury, nie są jednakże w stanie określić, na czym polega błąd.

Kontrasty gramatyczne często uwydatniają stroficzny podział wiersza, tak jak na przykład we wspomnianym już wyżej chorale *Ktoż jsú boží bojovníci*, albo też same dzielą utwór na elementy kompozycyjne. I tak, przesłanie Marvella *To His Coy Mistress* składa się z trzech części niepodobnych pod względem gramatycznym, rozpadających się z kolei na trzy charakterystyczne jednostki, tj. początek, temat główny i zakończenie, z których każda obdarzona została na przestrzeni całego wiersza swoistymi różnicującymi cechami gramatycznymi.

Spośród kategorii gramatycznych, którymi posługuje się poezja w celu uzyskania odpowiedniości budowanych według zasady podobieństw albo kontrastów, wymienić można wszystkie rodzaje odmiennych bądź nieodmiennych części mowy, kategorie liczby, rodzaju, przypadku, czasu, aspektu, trybu, strony, klasy rzeczowników konkretnych i abstrakcyjnych, negacje, osobowe i nieosobowe formy czasowników, zaimki określone i nieokreślone, rodzajniki i, w końcu, różnorodne jednostki i konstrukcje syntaktyczne.

## II. POEZJA BEZ OBRAZÓW

Jak przyznał Wieriesajew (1960), wydawało mu się czasem, że „obraz jest jedynie surogatem prawdziwej

poezji". Tak zwana „poezja nieobrazowa” albo „poezja myśli” często posługuje się „figurą geometryczną” zamiast usuwanych w cień tropów. Zarówno bojowe chorały husytów, jak wiersz Puszkina *Ja was lubił* (*Kochałem panią*) są dobrymi przykładami monopolu chwytów gramatycznych, natomiast przykładem złożonego oddziaływania wzajemnego tych dwu nierzadkich wyżej żywiołów poetyckich może być przywołany już wiersz Marvella lub też nasycone tropami strofy Puszkina z utworu *Czto w imieni tiebie mojom* (*Cóż tobie imię moje powie...*), kontrastujące pod tym względem z wierszem *Ja was lubił*, mimo że oba te poetyckie przesłania poświęcone Karolinie Sobańskiej (Cyawłowskaja, 1958:289—292) napisane zostały w tym samym roku. Zdarza się, że metaforyczny plan wiersza pozostaje w wyraźnej sprzeczności z jego planem realnym, co dzieje się wskutek kontrastów między budową gramatyczną tych dwu porządków. Na takim właśnie przeciwstawieniu zbudowany jest wiersz Cypriana K. Norwida *Przeszłość*.

Literaturoznawcy niejednokrotnie cytowali wersy *Ja was lubił* jako uderzający przykład poezji nie posługującej się obrazami. I rzeczywiście, w leksyce tego utworu nie ma ani jednego żywego tropu. Oczywiście, metafora *lubow' ugasta* „miłość wygasła”, martwa, zleksykalizowana, nie może się liczyć. Ten nasycony figurami gramatycznymi ośmiowiersz nie był pod względem tej właśnie istotnej cechy jego faktury obdarzony należnym mu zainteresowaniem.

- 1 *Ja was lubił: lubow' jeszcze, byt' możet,*
- 2 *W dusze mojej ugasta nie sowstem;*
- 3 *No pust' ona was bolsze nie triewożyt;*
- 4 *Ja nie chocz u pieczalit' was niczem.*
- 5 *Ja was lubił biezmołwno, bieznadieżno,*
- 6 *To robostju, to riewnostju tomim;*
- 7 *Ja was lubił tak iskriennie, tak nieżno,*
- 8 *Kak daj wam Bog lubimoi byt' drugim.*

[Kochałem panią — i miłości mojej  
Może się jeszcze resztki w duszy tła,  
Lecz niech to pani już nie niepokoi,  
Nie chcę cię smucić nawet myślą tą.  
Kochałem bez nadziei i w pokorze,

W męce zazdrości, nieśmiałości trwóg,  
Tak czule, tak prawdziwie — że daj Boże,  
Aby cię inny tak pokochać mógł]

(przeł. Julian Tuwim <sup>2</sup>)

Wiersz zdumiewa wyborem form gramatycznych. Tekst zawiera 47 słów, w tym 29 form fleksyjnych, których niemal połowę (14) stanowią zaimki, 10 — czasowniki, jedynie zaś 5 pozostałych to rzeczowniki abstrakcyjne o charakterze rozumowym. W całym utworze nie ma ani jednego przymiotnika, podczas gdy przysłówków jest aż 10. Zaimki, jako słowa na wskroś gramatyczne, czysto relacyjne, pozbawione właściwego leksykalnego, materialnego znaczenia, wyraźnie przeciwstawiono tu pozostałym. Wszystkie trzy postaci utworu oznaczono tylko za pomocą zaimków: *Ja* — *in recto*, *wy* oraz *drugoj* „inny” *in obliquo*. Wiersz składa się z dwóch czterowierszy o rymach krzyżujących się. Zaimek pierwszej osoby liczby pojedynczej zawsze zajmuje pozycję pierwszej sylaby w wersie. Spotykamy go cztery razy — jeden raz w każdym dwuwersie; w początkowym i czwartym wersie pierwszej zwrotki oraz w początkowym i trzecim wersie drugiego czterowersu. *Ja* występuje wyłącznie w mianowniku w funkcji podmiotu i tylko w połączeniu z formą biernika *was* „panią”. Zaimek *wy* pojawia się jedynie w bierniku i w celowniku (tj. w tzw. przypadkach ukierunkowanych), figuruje w tekście sześć razy, po jednym razie w każdym wierszu, oprócz drugiego wersu obu czterowierszy, za każdym jednakże razem w połączeniu z jakimś innym zaimkiem. Forma *was*, dopełnienie bliższe, pozostaje zawsze w zależności (prostej albo pośredniej) od wyrażonego zaimkiem podmiotu. Takim zaimkiem jest w czterech przypadkach *ja*, a w jednym anaforyczne *ona*, a więc *lubow’* „miłość” ze strony pierwszej osoby, podczas gdy celownik *wam*, pojawiający się w końcu-

---

<sup>2</sup> Wiersze *Kochałem Panią...* i *Cóż tobie imię moje powie?* zamieszczamy w wersji oryginalnej i w przekładzie Juliana Tuwima, natomiast w analizie przeprowadzonej przez Jakobsona cytujemy tekst oryginalny, ponieważ żaden przekład w języku polskim nie oddaje zjawisk, o których mowa (przyp. red.).

wym, zależnym syntaktycznie wersie zamiast przedmiotu wyrażonego biernikiem *was*, okazuje się związany z nową formą zaimkową, *drugim*, i ten oto peryferyjny przypadek, „narzędnik sprawcy czynności”, wspólnie z peryferyjną formą celownika (Szachmatow, 1941; Jakobson, 1958<sup>a</sup>) wprowadza, w zakończeniu ostatniego wersu, trzeciego uczestnika lirycznego dramatu, przeciwstawionego nominatywnemu *ja*, od którego zaczyna się pierwszy wers.

Autor tego ośmiolinijkowego przesłania sześć razy zwraca się do bohaterki: po trzykroć — po raz pierwszy w początkowej zwrotce, a potem w pierwszym i drugim dwuwierszu zwrotki zamykającej — powtarza się węzłowa formuła *ja was lubił* „kochałem panią”, która dzieli dwustrofowy monolog tradycyjnie na trzy części, 4 + 2 + 2. Konstrukcja trójczłonowa za każdym razem rozwija się inaczej. Pierwsza zwrotka realizuje temat orzeczenia: figura etymologiczna zastępuje czasownik *lubił* „kochał” rzeczownikiem abstrakcyjnym *lubow* „miłość”, przydając mu pozór bytu niezależnego, samodzielniego. Mimo orientacji na czas przeszły, w tym poetyckim przesłaniu nic nie zostało ukazane jako zakończone. Puszkina — niedościgniony mistrz gramatycznych kolizji między kategoriami aspektu czasownika — unika tutaj form trybu oznajmującego czasowników dokonanych, jedyny zaś wyjątek, *lubow' jeszcze, byt' może, w dusze mojej ugasta nie sowsiem*, potwierdza właściwie regułę, skoro wyrazy otaczające, *jeszcze, byt' może... nie sowsiem*, niweczą fikcyjny temat końca. Nic nie zostało skończone, a aspekt dokonany podany został w wątpliwość, czemu, z drugiej strony, odpowiada wiążąca się z użyciem spójnika przeciwstawnego *no* „lecz” negacja czasu teraźniejszego zarówno samego (*ja nie chcę*), jak i w opisowej formie rozkaznika (*No pust' ona was bolsze nie triewożył*). W wierszu w ogóle nie ma użytych pozytywnie zwrotów zawierających formy osobowe czasu teraźniejszego.

Temat podmiotu rozwija się od powtórzenia węzłowej formuły na początku drugiej strofy. Zarówno stojące przy czasownikach przysłówki, jak też formy narzędnika przy orzeczeniu w stronie biernej, odnoszącym się do podmiotowego *ja*, rozciągają na czas prze-

szły te jawnie lub wewnętrznie (latentnie) przeczące terminy, które w pierwszej zwrotce nadawały teraźniejszości tonację biernej rezygnacji.

Po trzecim z kolei powtórzeniu (z zaimkowym polipotonem *was — wam*) inicjalnej formuły — wersy końcowe odnoszą się do przedmiotu *„Ja was lubił...”, „Kak daj wam Bog lubimój byt’ drugim*. Widać tu po raz pierwszy głęboki kontrast między dwoma momentami dramatycznego przebiegu; dwa rymujące się wersy są do siebie syntaktycznie podobne, a każdy z nich stanowi połączenie strony biernej z narzędnikiem *„riewnostju tomim — „lubimój byt’ drugim*, lecz autorskie uznanie „innego” przeczy wcześniejszej dręczącej zazdrości, a brak rodzajnika w języku rosyjskim pozwala pozostawić bez odpowiedzi pytanie, czy do różnych „innych”, czy też do tego samego „innego” należy odnosić zazdrość w czasie przeszłym oraz teraźniejsze błogosławieństwo. Dwie konstrukcje rozkaznikowe — *„No pust’ ona was bolsze nie triewożył* i *„Kak daj wam Bog lubimój byt’ drugim — jakby dopełniają się wzajemnie. Przesłanie pozostawia zresztą oczywistą możliwość dwu różnych interpretacji ostatniego wersu. Po pierwsze, można go interpretować jako formułę zaklęcia użytą w zakończeniu. Po drugie, skamieniały zwrot *daj wam Bog*, bez względu na dziwnie przesunięty do zdania pobocznego tryb rozkazujący (Słonimski, 1959: 119), może być interpretowany jako pewnego rodzaju „tryb nierealny”, który oznacza, że bez pomocy nadprzyrodzonej taka miłość bohaterce chyba się już nie przytrafi. W drugim przypadku zdanie kończące strofy może być uznane za przykład „domyślnego przeczenia” — zgodnie z wyjaśnieniami i terminologią Jespersena (1924) — a zatem wchodzi ono do grona innych przeczeń, które można odnaleźć w tym wierszu. Jednakże, mimo kilku konstrukcji przeczących, czas przeszły czasownika *lubit’* „kochać” stanowi w tym utworze o całym repertuarze osobowych form czasownika.*

Powtórzmy: wśród wyrazów odmiennych dominują zaimki, podczas gdy rzeczowników jest tu niewiele, a przy tym wszystkie należą do sfery abstrakcyjnej i charakteryzują — wyjąwszy wezwanie do Boga, które

jest także zaklęciem — świat psychiczny pierwszej osoby. Wy „pani” jest słowem najczęściej występującym i rozmieszczonym w tekście w sposób najbardziej regularny — jako jedyne pojawia się ono w bierniku i w celowniku. Z formą tą ściśle wiąże się *ja*, zaimek drugi z kolei pod względem częstotliwości występowania, umieszczony zawsze na początku wersu i zawsze w funkcji podmiotu. Niektóre spośród związanych z tym podmiotem orzeczeń łączą się z przysłówkami, a pobocznym, nieosobowym formom czasownika towarzyszą dopełnienia w narzędniku: *pieczalit' was niczem*; *To robostju, to riewnostju tomim*; *lubimoj byt' drugim*. Przymiotników nie ma w wierszu. Prawie zupełnie nie ma w nim konstrukcji przyimkowych. Wszystkie te przetasowania dotyczące składu, liczebności i rozmieszczenia różnych kategorii gramatycznych języka rosyjskiego są znaczące i na tyle wyraźne, że nie wymagają chyba szczegółowego komentarza semantycznego. Wystarczy przeczytać przekład Juliana Tuwima — „Kochałem panią — i miłości mojej | Może się jeszcze resztki w duszy tłą” (Tuwim, 1954:I, 198), aby naocznie przekonać się, że nawet tak wielki mistrz wiersza, gdy zrezygnował z układu kategorii gramatycznych strof Puszkina, nie mógł nie zniweczyć artystycznej siły utworu.

### III. GRAMATYKA I GEOMETRIA

Konieczny, obligatoryjny charakter znaczeń gramatycznych zmusza poetę do liczenia się z nimi. Autor albo dąży do symetrii, a wówczas trzyma się tych prostych, powtarzających się wyrazistych schematów zbudowanych na zasadzie binarnej, albo też oddala się od nich w poszukiwaniu „organicznego chaosu”. Jeżeli powiadamy, że w twórczości jakiegoś poety układ rymów ma charakter bądź gramatyczny, bądź też antygramatyczny, lecz nigdy nie agramatyczny, to obserwacja ta może być rozszerzona na ogólny stosunek poety do gramatyki. Odnajdujemy tutaj analogię pomiędzy rolą, jaką w poezji pełni gramatyka, a kompozycją w malarstwie; analogię, która opiera się na jawnej albo ukrytej zasadzie geometrycznej lub na

sprzeciwie wobec geometryczności. Jeżeli w zasadach geometrii (topologicznej raczej niż metrycznej) kryje się, zgodnie z przekonywającymi wyjaśnieniami badaczy sztuki, „piękna konieczność” ważna dla malarstwa i sztuk przedstawiających, to w przypadku działalności słownej analogiczną „konieczność” lingwiści upatrują w znaczeniach gramatycznych.

W napisanej przez wnikliwego językoznawcę Benjamina L. Whorfa w roku 1941, a więc niedługo przed śmiercią, próbie syntezy lingwistycznej znalazło się miejsce na porównanie tych dwu sfer. Whorf, który przeciwstawił ogólne, abstrakcyjne schematy struktur zdaniowych konkretnym zdaniom i słownikowi jako „dość rudymen tarnej i niesamodzielnej części struktury języka”, wysuwa pojęcie „geometrii zasad formalnych, które znajdują się u podstaw każdego języka” (Whorf, 1956). Podobne porównanie, choć w bardziej rozwiniętej i kategorycznej postaci, uczynił dziesięć lat temu [tj. w roku 1950 — red.] Stalin w swych uwagach o abstrakcyjnym charakterze gramatyki:

„Cecha wyróżniająca gramatyki polega na tym, że podaje ona reguły odmiany wyrazów mając na względzie nie konkretne wyrazy, lecz wyrazy w ogóle, bez jakiegokolwiek konkretności; podaje ona reguły budowy zdań mając na względzie nie jakieś konkretne zdania, powiedzmy, konkretny podmiot, konkretne orzeczenie itp., lecz wszelkie zdania w ogóle, niezależnie od konkretnej formy tego lub innego zdania. A zatem abstrahując od tego, co jednostkowe i konkretne, zarówno jeśli chodzi o wyrazy, jak i o zdania, gramatyka bierze to, co jest ogólne, co leży u podstaw odmiany wyrazów i łączenia wyrazów w zdania, oraz buduje z tego reguły gramatyczne, prawa gramatyczne. [...] Pod tym względem gramatyka przypomina geometrię, która układa swe prawa abstrahując od konkretnych przedmiotów, rozpatrując przedmioty jako ciała pozbawione konkretności i określając stosunki między nimi nie jako stosunki takich a takich konkretnych przedmiotów, lecz jako stosunki ciał w ogóle, pozbawione wszelkiej konkretności.” (Stalin, 1950:22.)

Zgodnie z przekonaniem cytowanych autorów, abstrahująca działalność myśli ludzkiej, która leży u pod-



staw geometrii i gramatyki, nakłada proste figury geometryczne na malarski świat poszczególnych przedmiotów i na konkretne leksykalne „wyposażenia” sztuki słowa.

Istotna rola, jaką w gramatycznej fakturze poezji odgrywają rozmaite klasy zaimków, jest całkowicie uwarunkowana ich relacyjnym i gramatycznym charakterem, odróżniającym je od wszystkich pozostałych wyrazów samodzielnych. Relacje między zaimkami a wyrazami, które zaimkami nie są, wielokrotnie porównywano z relacjami między ciałami geometrycznymi i fizycznymi (Winogradow, 1947:323; Zarięckij, 1940:17).

W gramatycznej fakturze poezji oprócz zasad powszechnie występujących pojawiają się też cechy różnicujące, typowe dla twórczości słownej określonego narodu lub okresu, dla określonego nurtu literackiego, dla twórczości poety czy w końcu dla indywidualnego dzieła. I tak na przykład subtelna kompozycja gramatyczna agitacyjnego, wojskowego chorału z okresu rewolucji husyckiej [zob. s. 250—red.], który daleki jest od dekoratywnej ornamentyki, łatwo daje się zinterpretować na ogólnym tle epoki gotyckiej. Cyfrą rzymską oznaczmy strofy, a ich poszczególne człony cyframi arabskimi. Pieśń, złożona z trzech strof trzyczęściowych ( $I^1 + I^2 + I^3 + II^1 + II^2 + II^3 + III^1 + III^2 + III^3$ ), wyróżnia się w planie swej budowy gramatycznej skomplikowanym systemem symetrycznych odpowiedniości, te zaś mogą być oznaczone umownie jako trzy szeregi odpowiedniości wertykalnych ( $I^1 - I^2 - I^3$  itd.) i horyzontalnych ( $I^1 - II^1 - III^1$  itd.), dwie przekątne — zstępująca ( $I^1 - II^2 - III^3$ ) i wstępująca ( $I^3 - II^2 - III^1$ ) oraz dwie inne zstępujące ( $I^1 - II^2 - III^1$  i  $I^2 - II^3 - III^2$ ) i wstępujące ( $I^2 - II^1 - III^2$  i  $I^3 - II^2 - III^3$ ). I takie same cechy charakterystyczne — tzn. geometryczną proporcjonalność, stopniowe wyodrębnienie elementów, grę odpowiedniości i kontrastów — badacze (w szczególności zaś P. Kropaček, 1946) ujawnili w malarstwie czeskim z okresu husyckiego. Wszystkie zasady kompozycyjne, które znalazły pełnowartościowy wyraz w gramatycznej organizacji chorału, są mocno zakorzenione zarówno w historycznym rozwoju sztuki go-

tyckiej, jak i w myśli scholastycznej, wspaniale zestawionych w pracy Erwina Panofsky'ego (1957).

Ten zaczerpnięty z poezji czeskiej przykład pozwala nam zbliżyć się do frapującego problemu: chodzi tu o sprawę odpowiedniości między funkcją geometrii w sztuce przedstawiającej a rolą gramatyki w twórczości poetyckiej. Wraz z fenomenologicznym pytaniem o wewnętrzne powinowactwo tych dwóch czynników pojawia się zadanie konkretnych badań historycznych nad rozwojem konwergencji i wpływów wzajemnych sztuki słowa i sztuk przedstawiających. Analiza gramatyki poetyckiej oświetla bowiem w nowy sposób zagadnienia szkół artystycznych i tradycji literackiej. Badacz powinien przede wszystkim zapytać: w jaki sposób dzieło poetyckie używa tradycyjnego inwentarza środków artystycznych do nowych celów, w jaki sposób je przewartościowuje z punktu widzenia zmieniających się zadań? Co sprawiło, że marszowy chorał z okresu rewolucji husyckiej odziedziczył z całego bogatego zasobu gotyckich form artystycznych obie odmiany gramatycznego paralelizmu, które Hopkins nazywa „porównaniem w imię podobieństwa” i „porównaniem w imię odmienności”? (Hopkins, 1959:106). Oraz: jak artystyczne połączenie tych dwu gramatycznych posunięć pozwoliło poecie na śmiałą realizację harmonijnie spójnego, przekonywającego przejścia od początku pieśni o charakterze duchowym, poprzez wojowniczą argumentację drugiej, dydaktycznej strofy do wojennych rozkazów i bojowych okrzyków w zakończeniu chorału?

#### IV. SWOISTOŚCI GRAMATYKI

Analiza gramatyczna może — a nawet powinna — postawić ważne dla literaturoznawstwa pytanie o cechy oryginalne i charakterystykę porównawczą utworów poetyckich, poetów i szkół poetyckich. Mimo że porządek gramatyczny poezji Puszkina ma wiele cech wspólnych, to jednak każdy z utworów tego poety jest indywidualnym i niepowtarzalnym osiągnięciem, jeżeli weźmiemy pod uwagę zasady wyboru i wykorzystania materiału gramatycznego. I tak na przykład zwrotki

Czto w imieni tiebie mojom?, zbliżone pod względem czasu i sytuacji do ośmiowersza *Ja was lubił*, zarazem różnią się od tego utworu pod wieloma względami. Postaramy się pokazać na kilku przykładach, na czym polegają te „różnicujące właściwości wyrazu”, z drugiej zaś strony — spróbujemy przeciwstawić sztambuchowe wiersze Puszkina, nierozzerwalnie związane z poszukiwaniami poetyckimi rodzimego i zachodniego romantyzmu, odmiennemu i odległemu kanonowi sztuki gotyckiej, którego wzorce przeświecają przez chorał towarzyszy broni Jana Žižki.

- 1 *Czto w imieni tiebie mojom?*
- 2 *Ono umriot, kak szum pieczalnyj*
- 3 *Wołny, plesnuwszej w bierieg dalnyj,*
- 4 *Kak zwuk nocnoj w lesu głuchom.*
  
- 5 *Ono na pamiatnom listkie*
- 6 *Ostawił miortwyj ślęd, podobnyj*
- 7 *Uzoru nadpisi nadgrobnój*
- 8 *Na nieponiatnom jazykie.*
  
- 9 *Czto w niom? zabytoje dawno*
- 10 *W wołnien'jach nowych i miatieżnych,*
- 11 *Twojej dusze nie dast ono*
- 12 *Wospominanij czistych, nieznych.*
  
- 13 *No w dień' pieczali, w tiszynie,*
- 14 *Proiznesi jego toskuja,*
- 15 *Skaży: jest' pamiat' obo mnie,*
- 16 *Jest' w mirie sierdce, gdje żywu ja.*

[Cóż tobie imię moje powie?  
Umrze jak smutny poszum fali,  
Co pluśnie w brzeg i zniknie w dali,  
Jak nocą głuchą dźwięk w dąbrowie.]

Skreślone w twoim imionniku,  
Zostawi martwy ślad, podobny  
Do hieroglifów płyt nadgrobnych  
W niezrozumiałym dziś języku.

Cóż po nim? Pamięć jego zgłuszy  
Wir wzruszeń nowych i burzliwych  
I już nie wskrzesi w twojej duszy  
Uczuć niewinnych, wspomnień tkliwych.

Lecz gdy ci będzie smutno — wspomnij,  
Wymów je szeptem jak niczyje  
I powiedz: ktoś pamięta o mnie.  
Jest w świecie serce, w którym żyję.]

(przeł. Julian Tuwim)

Zaimki.— inaczej niż w wierszu *Ja was lubił* — których jest tutaj 12, ustępują pod względem liczebności zarówno rzeczownikom (20), jak i przymiotnikom (13), lecz nie przestają odgrywać nadal pierwszoplanowej roli. Zaimki stanowią trzy spośród czterech samodzielnych słów z pierwszego wersu: *Czto w imieni ciebie mojom?* W mowie autorskiej wszystkie podmioty zdań głównych mają charakter gramatyczny, gdyż występują pod postacią zaimków: *„Czto, „Ono, „Ono, „Czto*. W przeciwieństwie do zaimków osobowych z utworu *Ja was lubił*, w wierszu teraz analizowanym przeważają formy pytajne i anaforyczne; zaimek drugiej osoby występuje, co prawda, jako osobowy, i podobnie jak zaimek dzierżawczy pojawia się w celowniku w strofie pierwszej i trzeciej, lecz odnosi się do adresata utworu (*„ciebie, „Twojej dusze*), nie staje się zaś wcale bezpośrednim tematem poetyckiego przesłania. Jedynie w ostatniej strofie kategoria drugiej osoby występuje w dwóch równoległych formach w trybie rozkazującym — *„Proizniesi, „Skaży*.

Zaimki rozpoczynają i kończą analizowane utwory, ale nadawca drugiego z nich — w przeciwieństwie do ośmiowiersza *Ja was lubił* — nie został oznaczony ani za pomocą zaimka osobowego, ani też czasownika pierwszej osoby, lecz oznaczony jest zaimkiem dzierżawczym, odnoszącym się jednakże wyłącznie do imienia autora i to w taki sposób, aby podać w wątpliwość znaczenie tego imienia — jakiegokolwiek by ono było — dla adresata: *„Czto w imieni ciebie mojom?* Co prawda, zaimek pierwszej osoby pojawia się w przedostatnim wersie, najpierw w formie zależnej *„jest' pamiat' obo mnie*, a wreszcie w ostatniej, hiperkatalektycznej sylabie zamykającego wersu pojawia się wyraźna opozycja między niespodziewanym podmiotem pierwszej osoby z odpowiadającym mu orzeczeniem czasownikowym *„Jest' w mirie sierdce, gdzie żywu ja* a poprzedzającymi, nieożywionymi i nieokreślonymi podmiotami (*czto, ono*). W utworze *Ja was lubił*, który rozpoczynał się od *Ja*, mieliśmy więc do czynienia z sytuacją odwrotną. Ale nawet i to końcowe samopotwierdzenie nie odnosi się bynajmniej do autora, lecz jest ono wskazówką dla

adresata; zamykające *ja* wiąże się z bohaterką przesłania, podczas gdy autor do końca występuje pod postacią bezosobowych terminów albo metonimicznych (*„w imieni*), albo synekdochicznych (*„jest' w mirie sierdce*) lub pod postacią powtarzających się anaforycznych nawiązań do rzuconej wcześniej metonimii (*„ono*) oraz pod postacią innych wtórych odbić metonimicznych (nie samo imię, lecz jego *„miortwyj sled „na pamiatnom listkie*) lub — w końcu — w metaforycznych replikach nałożonych na metonimiczne obrazy rozwinięte w złożone upodobnienia (*„kak... „Kak... „podobnyj...*). Wiersz wyróżnia obfitość tropów, co także — podkreślam raz jeszcze — uwypukla różnicę między nim a utworem *Ja was lubił*. Jeśli tam figury gramatyczne obarczone są wszystkimi zadaniami, to tu artystyczne funkcje gramatyki zostały rozdzielone między poetycką gramatykę i leksykę.

Zasada złotego podziału, która z niezachwianą konsekwencją przeprowadzona została w husyckim chorale, widoczna jest wyraźnie i w tym wierszu, lecz w dużo bardziej skomplikowanej postaci. Tekst rozpada się na dwa osmiowersze, z których każdy rozpoczyna się od tego samego pytania wstępnego, stanowiącego jak gdyby reakcję na prośbę o wpisanie imienia do pamiętnika (*„Czto w imieni tiebie mojom? — „Czto w niem?*) i z odpowiedzi na to pytanie. Druga para strof przechodzi od rymów okalających w pierwszych dwóch czterowerszach do krzyżującego się układu rymów, stwarzając niezwykłą kolizję dwu różnych rymów męskich (*...„jazykie i... „dawno*). Dwie ostatnie strofy przenoszą rozwój tematu lirycznego z rozbudowanej metaforyki dwu pierwszych na płaszczyznę znaczeń literalnych, niemetaforycznych, czemu odpowiadają konstrukcje z negacją (*„nie dast ono „Wospominanij*), które zastępują twierdzące konstrukcje porządku metaforycznego. Ciekawe, że pojawiającemu się w początkowej strofie porównaniu imienia poety z zamierającym „szumem fali” odpowiada pokrewna, ale wytarta metafora słownikowa z trzeciej strofy: „wir wzruszeń nowych i burzliwych”, którym to wzruszeniom, jak się wydaje, sądzone jest pochłonąć pozbawione znaczenia imię.

Ale jednocześnie cały wiersz podlega podziałowi innego rodzaju, i to dychotomicznemu: strofa ostatnia przeciwstawia się wyraźnie trzem początkowym pod względem jej gramatycznego wyposażenia. Trybowski orzekającym żałobnych czasowników dokonanych użytych nie w czasie przeszłym, lecz w znaczeniu czasu przyszłego, występujących w pierwszej i trzeciej strofie — „umriot, „Ostawił miortwyj sled, „nie dast... wo-spominanij — strofa ostatnia przeciwstawia tryb rozkazujący dwóch z kolei dokonanych czasowników mówienia („Proizniesi, „Skaży), które nakazują użycie mowy niezależnej; ta mowa niezależna usuwa wszelkie urojone straty dzięki ostatniemu potwierdzeniu ciągłości życia. Dotychczasowa wypowiedź autorska wchodzi tu w opozycję z pojawiającą się po raz pierwszy w utworze formą czasownika niedokonanego. Zgodnie z tym zmienia się leksyka wiersza: na wcześniejsze terminy *umriot, miortwyj, nadgrobnyj* bohaterka zobowiązana jest odpowiedzieć *Jest' w mirie sierdce, gdzie żywu ja*, co stanowi aluzję do tradycyjnej paronomazji *nie umirajuszczego mira*. Strofa czwarta zaprzecza trzem początkowym — chociaż imię moje jest dla ciebie martwe, to jednak niech będzie ono dla ciebie żywym znakiem mojej niezmiennej pamięci o tobie. Zgodnie z późniejszym sformułowaniem: *I szlesz otwiet; tiebie ż niet otzywa* (1831).

Pierwsza zwrotka prorokuje o tym imieniu, że „*ono umriot, kak szum pieczalnyj...*, „*Kak zwuk nocnoj*. Do takich właśnie obrazów powraca się w strofie ostatniej. Ale nie nocą, gdy dźwięk znika, zgodnie z wskrzeszoną przez Puszkina słownikową metaforą, „*w lesu głuchom*, lecz „*w dien' pieczali*, i nie podczas szuma wołny, lecz „*w tiszynie* powinno zadźwięczeć zapomniane imię. Wartość symboliczną ma tutaj nie tylko zastąpienie nocy przez dzień oraz szumu przez ciszę, lecz także gramatyczne przesunięcie w ostatniej strofie. Nie bez racji bowiem zamiast przymiotników *pieczalnyj* i *nocnoj* z pierwszej strofy, w strofie ostatniej spotykamy rzeczowniki „*w dien' pieczali*, *w tiszynie*. Ogólnie rzecz biorąc, w przeciwieństwie do obfitości przymiotników i imiesłowów (po 5) w pierwszych trzech strofach, w strofie czwartej nie ma ich w ogóle, tak jak nie

ma ich w wierszu *Ja was lubił*, gdzie z kolei przysłówek jest pod dostatkiem przy całkowitym ich braku w badanym utworze. Czterowiersz końcowy zrywa z bogatym wystrojem dźwiękowym pierwszych trzech strof, całkowicie obcym tekstowi *Ja was lubił*.

Antyteza przesłania, ostatnia strofa, która wprowadzona została za pomocą spójnika przeciwstawnego *no „lecz”*, jedynego współrzędnego spójnika w całym wierszu, istotnie wyróżnia się swoją budową gramatyczną. Mamy tu do czynienia z dwoma rozkaźnikami przeciwstawianymi trybowi orzekającemu trzech pierwszych czterowierszy, z imiesłowem przysłówkowym przy czasowniku, który kontrastuje z użytym wcześniej imiesłowem przymiotnikowym, występującym przy imiennych częściach mowy. W odróżnieniu od tekstu poprzedzającego, ostatnia zwrotka wprowadza mowę niezależną, dwukrotnie użyty predykatywny czasownik *jest'*, formę pierwszej osoby podmiotu i orzeczenia, pełne zdanie poboczne i wreszcie — niedokonany aspekt czasownika po szeregu form czasowników dokonanych.

Mimo ilościowej dysproporcji między pierwszą orzekającą a drugą rozkazującą częścią utworu (dwanaście początkowych wersów wobec ostatnich czterech), obie te części w jednakowo wyrazisty sposób obrazują trzy dalsze stopnie podziału niezależnych grup syntaktycznych na parataktyczne pary. Część pierwsza, na którą składają się trzy strofy, obejmuje dwie paralelne syntaktycznie konstrukcje składające się z pytań i odpowiedzi, także o nierównomiernej długości (osiem początkowych wierszy wobec czterech linijek strofy trzeciej). I odpowiednio — druga część wiersza zawiera w ostatniej strofie dwa paralelne zdania pokrewne tematycznie. Konstrukcje zdaniowe, składające się z pytania i odpowiedzi, które wchodzi w skład pierwszej części, zostały utworzone z takich samych zdań pytających i odpowiedzi z tym samym anaforycznym podmiotem. Temu sekundarnemu podziałowi części pierwszej w części kolejnej odpowiada binarny charakter drugiego zdania rozkazującego zawierającego mowę niezależną i rozpadającego się zatem na wprowadzającą dyspozycję *skazy* i cytat *jest'...* I wreszcie — pierwsza

z odpowiedzi rozpada się na dwa paralelne zdania o podobnej strukturze metaforycznej i zbliżonej tematyce, każde z przerzutnią (*enjambement*) pośrodku strofy (I. *Ono umriot, kak szum pieczalnyj | Wołny...*, II. *Ono... Ostawit miortwyj sled, podobnyj | Uzoru...*). Jest to ostatnia spośród trzech koncentrycznych form parataksy w pierwszej części utworu, czemu — w części drugiej — odpowiada rozdzielenie mowy przytaczanej na paralelne, tematycznie podobne zdania (*Jest' pamiat'....; Jest'... sierdce*).

Jeśli ostatnia strofa zawiera tyleż samo niezależnych par parataktycznych co trzy poprzednie razem, to — na odwrót — spośród sześciu grup zależnych (trzy zdania okolicznikowe połączone spójnikiem i trzy określenia „atrybutywno-predykatywne”, jak je nazywa Szachmatow) trzy grupy należą do pierwszej, najbardziej zmetaforyzowanej strofy (... *kak...*, | ..., *plesnuwszej...* | ..., *kak...*), podczas gdy w trzech pozostałych czterowierszach regularnie trafiają się przykłady struktur hipotaktycznych — po jednej w każdej strofie (II..., *podobnyj...*; III *Zabytoje...* i IV..., *gdie...*).

Powyższe opozycje sprawiają, że najbardziej wyraźnie przejawia się wieloraki kontrast między pierwszą a ostatnią strofą, tj. kontrast pomiędzy rozpoczęciem i zakończeniem tematu lirycznego — przy jednoczesnych łączących je związkach. Zarówno kontrast, jak i podobieństwo znajdują odbicie w dźwiękowej fakturze wiersza. Spośród samogłosek akcentowanych pod akcentem metrycznym, ciemne (labializowane) przeważają w strofie pierwszej, a następnie ich liczba zmniejsza się w dalszych strofach, osiągając minimum w strofie ostatniej (I:8; II:5; III:4; IV:3). Najwięcej akcentowanych samogłosek rozproszonych (*u* oraz *i*) przypada na strofę pierwszą (6) i czwartą (5), a zatem na dwie strofy skrajne, co odróżnia je od dwóch wewnętrznych strof (II:0; III:2).

Prześledźmy teraz pokrótce przebieg tematu począwszy od rozpoczęcia aż po zakończenie utworu. Rozwój tematu wyraźnie związany jest z wyborem kategorii gramatycznych, szczególnie zaś z wyborem kategorii przypadku. Jak wynika ze strof początkowych, poecie zaproponowano, aby wpisał swe imię do sztam-



bucha. Wewnętrzny dialog, w którym przeplatają się pytania i odpowiedzi, stanowi właśnie odpowiedź na tę presuponowaną prośbę.

Imię przebrzmi bez śladu, *umriot* — zgodnie z nieprzechodnią konstrukcją z pierwszej strofy, gdzie jedynie w metaforycznym obrazie *wołny, plesnuwszej w bierieg dalnyj* biernik z przyimkiem stanowi aluzję do poszukiwań przedmiotu. Strofa druga, w której imię zastąpiono jego pisaniem odwzorowaniem, wprowadza formę przechodnią *Ostawit... sled*, lecz epitet *miortwyj*, w dopełnieniu bliższym, odsyła nas do tematu bezcelowości rozwiniętego w pierwszej strofie. Celownik porównania otwiera plan metaforyczny drugiej strofy (*podobnyj Uzoru*), przygotowując jak gdyby pojawienie się celownika w jego podstawowej roli. Strofa trzecia przynosi rzeczownik w celowniku przeznaczenia (*Twojej dusze*), ale kontekst przeczącego *nie dast* i tym razem niweczy to przeznaczenie.

Zapis dźwiękowy ostatniej strofy nawiązuje do samogłosek rozproszonych ze strofy pierwszej, tematyka zaś strofy czwartej powraca od pisemnego odzwierciedlenia imienia do dźwiękowego ze strofy pierwszej; opowieść zaczynała się od cichnącego dźwięku imienia, kończy się zaś jego brzmieniem w ciszy. Dlatego też w dźwiękowym zapisie wiersza samogłoski stłumione, rozproszone ze strof skrajnych wzajemnie sobie odpowiadają. Rola imienia ulega jednakże istotnej modyfikacji w zakończeniu: *Proizniesi jego toskuja* — odpowiada poeta właścicielce albumu na nie wypowiedzianą wprost, lecz wynikającą z kontekstu prośbę o wpisanie imienia do sztambucha. Po formie mianownika *ono*, odsyłającego do imienia w każdej z trzech pierwszych strof (I<sup>2</sup>, II<sup>1</sup>, III<sup>3</sup>) następuje biernik tego właśnie anaforycznego zaimka (IV<sup>2</sup>), występujący obok drugiej osoby rozkaznika skierowanego do bohaterki, która, dzięki woli autora, przekształcona zostaje z biernego adresata *tiebie* w osobę działającą, albo dokładniej — w osobę wezwaną do działania.

Strofa czwarta, wtórując trzykrotnemu powtórzeniu zaimka *ono* w trzech strofach poprzednich i towarzyszącej wariacji dźwiękowej wokół tego zaimka w strofie trzeciej (czterokrotne powtórzenie szeregu *n* z 0

wraz z poprzedzającym lub następującym *w*), likwidując w końcu ten podmiot, rozpoczyna się takim oto zestawieniem o charakterze kalamburu.

*Czto w niom? zabytoje dawno  
W wolnien'jach nowych i miatieżnych,  
Twojej dusze nie dast ono  
Wspominanij czistych, nieznych.  
No w dień' pieczali, w tiszynie...*

Imię, występujące w trzech pierwszych strofach w oderwaniu od bezdusznego otoczenia, włożone zostaje w usta bohaterki razem z mową, która, aczkolwiek emblematyczna, odsyła jednak po raz pierwszy do posiadacza imienia: *Jest' w mirie sierdce...* Ciekawe, że autorskie „ja” nie zostało nazwane w wierszu; chociaż kiedy końcowe wersy ostatniej strofy powracają do zaimka pierwszej osoby, to pojawia się ono w mowie niezależnej, narzuconej bohaterce odautorskimi imperatywami nie po to, aby określić autora, lecz bohaterkę. Utracie wspomnień o mnie — autorze przeciwstawia się tutaj w antonimicznym obramowaniu niewzruszoną pamięć o mnie — nie pamiętającej imienia właścicielce „kartki ze sztambucha”. Przypisanie bohaterce, na mocy decyzji autora, potwierdzenia siebie samej poprzez apel do imienia autora, przygotowane jest przez grę wahań i przesunięć znaczeń przypadku, którą wiersz ten posługuje się w tak bogaty sposób. Toteż trzeba odnieść do licznych konstrukcji przyimkowych z analizowanego wiersza wnikliwe uwagi Benthama o bliskim związku i wzajemnym przenikaniu się dwu językowych sfer: materialnej i abstrakcyjnej, przejawiających się między innymi w wahanii znaczeń takich przyimków jak „w”, który z jednej strony może być użyty w znaczeniu dosłownym, materialnym, lokalizującym, z drugiej zaś — w znaczeniu bezcielesnym, abstrakcyjnym (Ogden, 1939:62). Puszkina bowiem w każdej z trzech strof w celowo wyostrzonej formie wykorzystał zakłócenie między obiema funkcjami połączeń miejscownika z przyimkiem *w* i *na*. W pierwszej strofie rymem gramatycznym połączone są wersy *Czto w imieni tiebie mojom?* i *Kak zwuk nocnoej w lesu gluchom*. Ten sam przyimek został użyty w pierwszym wersie w znaczeniu abstrakcyjnym, z drugim zaś — w konkretno-

-lokalizacyjnym. Umiejscawiający na zewnątrz przyimek *na*, przeciwstawiony okalającemu *w* — co wiąże się z przejściem od dźwiękowej formy imienia do pisanej — występuje w dwóch paralelnych połączonych rymem gramatycznym wersach drugiej strofy, po raz pierwszy w znaczeniu lokalizacyjnym (*na pamiatnom listkie*), po raz drugi w funkcji abstrakcyjnej (*na nieponiatnom jazykie*), przy czym opozycja semantyczna rymujących się wersów zostaje dodatkowo wyostrowiona dzięki kalamburowi: *ono na pamiatnom — na nieponiatnom*. Zestawienie dwu połączeń z przyimkiem *w* ze strofy trzeciej przebiega zgodnie z ogólnym schematem ze strofy pierwszej, lecz eliptyczne powtórzenie pytania *Czto w niom?* umożliwia dwojaką interpretację: abstrakcyjną: *Cóż ono dla ciebie znaczy?*, oraz autentycznie lokalizacyjną: *Cóż ono zawiera w sobie?* Odpowiednio do tego przesunięcia strofa czwarta skłania się ku właściwemu znaczeniu tego przyimka (*w tiszy-nie; Jest' w mirie*). Na pytanie z początkowego wersu: *Czto w imieni tiebie mojom?* bohaterka odpowiada podsunętą przez autora repliką, która obdarzyła trzykrotnie przyimek okalający jego naturalnym, materialnym znaczeniem: *w imieniu*, które wpisano do sztambucha, i przez ową odpowiedź zawarte jest świadectwo, że jest *w świecie człowiek*, w którego sercu to imię żyje. Przechodzeniu od symboliki nocy *ono umriot* do symboliki dnia *żywu ja* odpowiada stopniowe zastępowanie samogłosek ciemnych przez jasne.

Wydaje się ciekawe, że strofy Puszkina, a także husycki chorał kończą się jednakowo — podwójnym rozkaźnikiem, który podsuwa drugiej osobie podwójną replikę, stanowiącą syntetyczną odpowiedź na początkowe pytanie *Czto z przesłania Puszkina (Proizniesi..., Skaży: jest'..., Jest'...)*, w przypadku zaś chorału odpowiedź na względne bądź pytajne *Ktož*, którym pieśń czeska się rozpoczyna:

*11 Ktož jsú boži bojovnici  
a zákona jeho,  
prostež od Boha pomoci  
a úfajte v něho,  
že konečně vždyccky s ním svitěžite!*

- I<sup>2</sup> Kristust' vám za škody stojí,  
stokrat viac slibuje;  
pak-li kto proň život složí,  
věčný mieti bude:  
blaze každému, ktož na pravdě sende.**
- I<sup>1</sup> Tent' pán velit' «se nebáti  
záhubcí tělesných»,  
velit' «i život složiti  
pro lásku svých bližních».**
- II<sup>1</sup> Protož střelci, kopiníci  
řádu rytieřského,  
sudličníci a cepníci  
lidu rozličného,  
pomněte všichni na pána štědrého!**
- II<sup>2</sup> Nepřátel se nelekajte,  
na množství nehled' te,  
pána svého v srdci mějte,  
proň a s ním bojujte  
a před nepřátely neutiekajte!**
- II<sup>3</sup> Dávno Čechové říkali  
a příslovie měli,  
že «podlé dobrého pána  
dobrá jiezda bývá».**
- III<sup>1</sup> Vy, pakosti a drabantí,  
na duše pomněte,  
pro lakomství a lúpeže  
životův netrat' te  
a na kořistech se nezastavujte!**
- III<sup>2</sup> Heslo všichni pamatujte,  
kterěz vám vydáno,  
svých hauptmanův pozorujte,  
retuj druh druhého,  
hledíž a drž se každý šiku svého**
- III<sup>3</sup> A s tím vesele křikněte  
řkuc: «Na ně, hr na ně!»,  
braň svú rukama chutnajte  
«Bóh pán náš!» křikněte!**

Jednakże właśnie na tle tego, co wspólne, szczególnie wyraźnie widoczne są różnice leżące u podstaw gramatyki poetyckiej: może to być przesunięcie między współwystępującymi kategoriami gramatycznymi, jak w przypadku Puszkina, lub między kombinatorycznymi znaczeniami tych samych przypadków. Słowem: ciągła zmiana perspektyw nie uchyla bynajmniej zagadnienia paralelizmu gramatycznego, lecz pozwala zobaczyć go w nowym, dynamicznym przekroju.

Przełożył Zbigniew Kloch

I

I 1 Nie Bóg, stworzył przeszłość i śmierć i cierpienia,  
2 Lecz ów, co prawa rwie,  
3 Więc, nieznośne mu, dnie;  
4 Więc, czując złe, chciał odepchnąć wspomnienia!

II 5 Acz niebyłże jak dziecko, co wozem leci  
6 Powiadając: „o! dąb  
7 Ucieka!... w lasu głąb...”  
8 — Gdy dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci.

III 9 Przeszłość, jest to dziś, tylko cokolwiek dalej:  
10 Za kołami to wieś,  
11 Nie, jakieś tam, coś, gdzieś,  
12 Gdzie nigdy ludzie niebywali!...

Według tego wiersza z roku 1865, drugiego utworu w cyklu *Vade-mecum*, dziecinny mit o przeszłości w dosłownym znaczeniu, czyli jako o czymś minionym, naprawdę przeszłym, przypadłym, czymś bezludnym i nieludzkim, jest stworzony przez owego, „co prawa rwie”, to jest depce Boże prawa wieczności dręczącą ideą wieczystej śmierci. „Więc, nieznośne mu, dnie”, ponieważ w jego złowieszczym majaczeniu łańcuch dni wraz z pamięcią o nich ucieka „w lasu głąb”, znoszony kołami czasu, gdy w rzeczywistości, według etymologicznej figury Norwidowskiej, wóz z sobą unosi i „owego”, i jego współwędrowców, a przeszłość pozostaje nieruchoma i niezmienna. Czyli, jak głosi *Post scriptum* Norwida — „Nie tylko przyszłość wieczna jest — nie tylko! I przeszłość, owszem, wieczności jest dołą” (1861).

Przeciwieństwo między fikcyjnym światem „owego” i rzeczywistością jest wyrażone w każdej z trzech strof

przez stosunek współrzędny przeciwstawny; na zmianę przeczenia „Nie Bóg twierdzącym „Lecz ów w strofie pierwszej — trzecia strofa odpowiada odwrotnym szykiem twierdzenia „jest to i następnej negacji „nie, jakieś tam, zbijającej domniemania „owego”; w strofie środkowej na negatywne pytanie o pogląd „owego” — „Acz niebyłże — polemicznie odpowiada zdanie przeciwstawne: „Gdy [na odwrót] dąb stoi, [a] wóz... unosi...

Wypowiedzenie pytajne drugiej strofy otwiera złożone *simile*, które kontrastuje z pozostałym tekstem przez swoje konkretnie dotykalne rzeczowniki — dziecko, wóz, dąb, las, koła, wieś; te konkretne, obiegowe wyrazy, użyte w figuralnym znaczeniu, ostro wybijają się na tle pierwszej strofy z jej na wskroś oderwaną leksyką imienną — przeszłość, śmierć, cierpienia, prawa, wspomnienia — a zastosowanie tych typowo abstrakcyjnych wyrazów narzuca im z kolei cokolwiek przenośne, skonkretyzowane znaczenie w takich niezwykłych, z lekka metaforycznych połączeniach, jak — „stworzył przeszłość, odepchnąć wspomnienia, „prawa rwie (co zastępuje zatartą idiomatyczną metaforę „prawa łamie” i tworzy subtelną paronomazję: r.w. — rw).

Poza porównaniem rozwiniętym — „jak dziecko, co... — są tu tylko dwa rzeczowniki żywotne, oba o znaczeniu uogólniającym; oba są podmiotami w wyrażeniach przeczących w obu skrajnych wersach utworu — „Nie Bóg, stworzył i „nigdy ludzie niebywali.

Jedynym oznaczeniem istoty żywej w konstrukcjach twierdzących jest zaimek „ów”, najpierw obecny, potem domyslny. „Ów”, a z drugiej strony terminy albo symbole czasowe, zwłaszcza typowo abstrakcyjny tytułowy rzeczownik „przeszłość”, są w ogóle jedynymi podmiotami twierdzących wypowiedzeń wiersza.

Doniosła jest konsekwentna różnica w używaniu gatunków orzeczenia. Orzeczeń w czasie przeszłym użyto tylko w związku z podmiotami żywotnymi: „stworzył, „chciał, „acz niebyłże, „niebywali. Czasowniki czasu przeszłego połączone tylko z podmiotem żywotnym wskazują na ożywienie czasu przeszłego. W twierdzących zdaniach właśnie „ów”, wynalazca przeszłości, jest scharakteryzowany czasownikami czasu przeszłego. Jedynie w podrzędnych wypowiedzeniach przydawko-

wych — *ów*, *co prawa rwie* i *dziecko*, *co wozem leci* — zjawia się czas terażniejszy. Jednak w stosunku do „owego” albo „dziecka” czasownik staje się właściwie określeniem, prócz tego zaś względne *co*, ulubione u Norwida, zachowuje poetyckie węzły z pytajnym *co*, więc jest jak gdyby zdolne wywołać uczucie nieżywotnego nadrzędnika, jak o tym zaświadcza traktat Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (Wilno 1825), cytowany przez Stanisława Urbańczyka.<sup>1</sup>

Podmioty nieżywotne, to jest terminy czasowe lub ich metaforyczne reprezentanty, łączą się tylko z orzeczeniami czasu terażniejszego — *nieznośne mu*, *dnie*, *„dąb ucieka* albo *„stoi*, *„wóz z sobą unosi*, *„przeszłość*, *jest* itd.

Pierwsza strofa, której naczelnym podmiotem jest „ów”, poświęca mu całych pięć leksykalnych, czynnych czasowników w czasie przeszłym, o ile chodzi o orzeczenia wypowiedzeń niezależnych (*„stworzył*, *„co rwie*, *„czując*, *„chciał odepchnąć*).

Orzeczenia związane z „owym” nie mają orzeczników. W zdaniach niezależnych są to czasowniki czasu przeszłego. W ten sposób bohater zostaje zaprezentowany jako sprawca czynności, symbolicznie przykuty do przeszłości. Tylko w pobocznym wypowiedzeniu pojawia się tu termin czasowy jako samodzielny podmiot, i zdania z prostym orzeczeniem czasownikowym zaraz ustępują miejsca oznajmieniu z orzecznikiem: *„Więc*, *nieznośne mu*, *dnie*. Ten sześciogłoskowiec, zawierający w każdej sylabie spółgłoskę nosową, wyróżnia się ponadto w całym utworze jedynym przykładem przymiotnika atrybutywnego.

Cały utwór jest pozbawiony przydawek przymiotnych: obce mu są jakiegokolwiek tendencje zdobnicze. Wśród 67 wyrazów wiersza znajdują się tylko dwa przymiotniki — orzecznik *nieznośne* i w następnym wersie przedmiot bliższy *czując złe*, to jest właściwie rzeczownik o formie przymiotnikowej. Lecz i wymieniony orzecznik, przymiotnik odczasownikowy *nieznośne*, najwyraźniej służy jako ekwiwalent zwrotu

---

<sup>1</sup> C. Norwid, *Vade-mecum*. Podobizna autografu z przedmową W. Borowego, Warszawa 1947, s. 10.

„ów nie znosi dni”. Używanie abstrakcyjnych terminów w charakterze podmiotów konkretnych wypowiedzeń wraz z podstawieniem dotykalnych metafor, jak „dąb” albo „wóz” — zmierza do reifikacji pojęć czasowych, co jest podstawowym tematem *Przeszłości* Norwida.

Retoryczne pytanie, którym zaczyna się druga strofa, przeobraża sprawcę czynności ze strofy pierwszej w przemilczany podmiot zdania porównawczego — „*Acz niebyłże jak dziecko*. Za przydawkę dla orzecznika służy tu wypowiedzenie wielokrotnie złożone — „*co wozem leci* itd., gdzie w metaforyce urywanej mowy dziecięcej i stanowczej repliki autorskiej rozgrywa się dramatyczne starcie czynników czasowych z „owym”, wyrażone prostymi orzeczeniami w czasie teraźniejszym.

Jedynymi przywołanymi podmiotami w drugiej strofie są metaforyczne rzeczowniki wypowiedzeń podrzędnych, występujących jako *quasi*-przytoczenie — „*o! dąb! | Ucieka!... w lasu głąb...*”, zestawione z oznajmieniem imiesłowowym — „*Powiadając* (według terminologii Klemensiewicza, 1957, którą się tu niejednokrotnie posługuję). Strofa kończy się podrzędnym wypowiedzeniem dalszego stopnia, złożonym z dwu współrzędnych *bezpójnikowych*, *przeciwstawnych* zdań, z których każde zawiera po jednym powtórnym podmiocie metaforycznym — „*Gdy dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci*. Bohater pierwszej strofy, zdegradowany do bezczynnego przedmiotu ostatniego podrzędnego wypowiedzenia, znika z horyzontu wiersza.

Początkowy wers środkowej strofy przerzucał obraz twórcy przeszłości z realnego szeregu do metaforycznego — „*dziecko, co wozem leci*. Z kolei ostatni wers tej samej strofy, rymujący z pierwszym (*leci — dzieci*), zamyka opowieść o bohaterze i bez wskaźników zespolenia zarazem odkrywa w metaforycznych aluzjach — „*Zamknąć — odemknąć — zarówno się uczem!*” — temat przeszłości stałej („*dąb stoi*), który w terminach literalnych rozwija strofa końcowa. „Przeszłość” staje się jedynym niezależnym podmiotem i tematem strofy, a odpowiednim czasownikiem orzeczeniowym jest obecna albo domyślna forma trzeciej osoby czasownika *być* w czasie teraźniejszym. W tej strofie figuruje jedynie



ów „abstrakcyjny” czy „gramatyczny” (a nie leksykalny), powiedziałbym — „zaimkowy” czasownik w odmianie jednokrotnej i wielokrotnej.

Pozostałymi składnikami są prawie wyłącznie przysłówki, szczególnie przysłówki zaimkowe i w ogóle zaimki. Granice między znaczeniem samodzielny i posiłkowym czasownika i odpowiednio między funkcją orzecznika i okolicznika przy czasowniku egzystencjalnym są tu płynne, ba, umyślnie zatarte: na przykład w oksymoronie — *„Przeszłość, jest to dziś, tylko cokolwiek dalej* (por. wariant — *Przeszłość, jest ci dziś, i te dziś dalej*).

Charakterystyką „przeszłości” w cytowanym wersie i w następnej metaforze — jedynym rzeczowniku substancywnym w strofie — *„Za kołami to wieś* — jest zawsze nieodłączna i nieodmienna obecność minionego, wyrażona deiktycznym przysłówkiem *dziś*, i terażniejszością, a także pozaczasowością czasownika *być* w formie *praesens*. Przysłówki mierzące „ręką dosięzną” bliskość przeszłości — *tylko cokolwiek dalej* — zostają wzmocnione przez wyraźną paronomazję — *„Za Kołami to wieś*. Taka namacalna bezpośredniość przeżycia przeszłości, mającej „wieczność w wieczystej połowie”, jest przeciwstawiona mętnej, niszczącej abstrakcji, stworzonej przez „owego”: *„Nie, jakieś tam, coś, gdzieś, „Gdzie nigdy ludzie niebywali!... Nieokreślone zaimki — jakieś, coś, gdzieś — zostają skonfrontowane z wyrazami o identycznej spółgłosce końcowej — dziś, wieś — w orzeczeniu przeciwnych wypowiedzeń utożsamiających. Szereg dziś-gdzieś — gdzie-ludzie* zaostrza grę na palatalnych spółgłoskach, nawiązując do potrójnej palatalności w zakończeniu poprzedniej strofy — „nosi dzieci” — i przypominając infantylnym seplenieniem metaforyczny motyw mowy dziecięcej z drugiej strofy, podobnie jak obrazy kół i wozu, którym leci dziecko, łączą ze sobą obie te strofy.

Trudno znaleźć bardziej uderzający przykład celowego i skutecznego przeciwstawienia kategorii gramatycznych niż kontrasty między pierwszym i ostatnim czterowierszem, strofą „owego” i strofą „przeszłości”, w utworze Norwida. W strofie trzeciej naczelnym podmiotem jest rzeczownik „przeszłość”, a w roli pod-

rzędników występują prawie te same zaimki, przysłówki zaimkowe oraz obecna lub domyślna forma „zaimkowego” czasownika, podczas gdy w strofie pierwszej naczelnym podmiotem jest wyrażony zaimkiem „ów”, a podstawowy skład podrzędników tworzą nie zaimkowe, czyli gramatyczne wyrazy, jak w strofie trzeciej, lecz wyrazy właściwie leksykalne: pięć czynnych czasowników i przy nich sześć bierników rzeczownikowych. W strofie „przeszłości” istotny jest sam podmiot, a określony zostaje tylko względnie, jako że zaimki same przez się nie mają leksykalnego znaczenia; przeciwnie, w strofie „owego” istota podmiotu jest względna, a bezpośrednio dany jest tylko szereg jego pojedynczych przejawów. Ich wzajemny stosunek jest dokładnie oznaczony różnorodnymi spójnikami (dwukrotnym łącznym *i*, przeciwstawnym *lecz* i znów dwukrotnym wynikowym *więc*), gdy substancjalna jednolitość strofy trzeciej znajduje wyraz w upartym asyndetonie. Powtarzane *praeteritum* pierwszej strofy odpycha czynny owego „w lasu głąb”, w przeciwieństwie do ponadczasowej teraźniejszości, którą symbolizuje *praesens* panujący w strofie końcowej.

## II

Na równi z fakturą gramatyczną utworu także jego budowa rytmiczna i dźwiękowa podkreśla wewnętrzną spójność, a równocześnie indywidualne rysy wszystkich trzech strof *Przeszłości*.

Strofa środkowa zawiera dwa wersy dwunastosylabowe, związane rymem żeńskim i oddzielone od siebie parą przyległych, rymujących się wzajemnie sześciogłoskowców męskich. Obie okalające strofy różnią się od średniej tylko mniejszą rozpiętością końcowego wersu: jedenaście sylab w ostatniej linii pierwszego czterowiersza, a dziewięć w wersie ostatnim strofy trzeciej. Oba wersy żeńskie środkowej strofy są rozczłonkowane przez jednakowe przedziały międzywyrazowe na odcinki sylabowe 4 + 3 + 5:

- 5 Acz niebyłże | jak dziecko, | wozem leci  
 8 —Gdy dąb stoi, | wóz z sobą | unosi dzieci.

Jak w początkowej, tak i w końcowej strofie oba wersy żeńskie zaczynają się jednakową grupą sylabiczną — w strofie inicjalnej parą 4 + 4 (*„Nie Bóg, stworzył | przeszłość i śmierć — „Więc, czując złe, | chciał odepchnąć)*, a w strofie końcowej odcinkiem pięciogłoskowym (*„Przeszłość, jest to dziś, — „Gdzie nigdy ludzie)*). Przyległe wersy żeńskie okazują się ściśle związane przez swoje rozczłonkowanie symboliczne: czwarty kończy się, a piąty zaczyna grupą 4 + 3 (*„chciał odepchnąć — wspomnienia! — „Acz niebyłże | jak dziecko)*; z drugiej strony schemat ósmego wersu 7 + 5 został powtórzony przez wers dziewiąty w odwrotnym porządku 5 + 7 (*„Przeszłość, jest to dziś, | tylko cokolwiek dalej)*). Wreszcie tylko dwa wersy, a mianowicie wstępny i zamykający, kończą się jednakowymi sylabicznie jednostkami (*„...i cierpienia — „...niebywali)*).

Tak więc w każdej strofie *Przeszłości* inicjalne odcinki żeńskich wersów są izosylabiczne, a w strofie środkowej oba żeńskie wersy tworzą całkowitą symetrię ze względu na frazowanie, a ponadto są powiązane z frazowaniem sąsiednich wersów wstępnej i zamykającej strofy. Na koniec oba skrajne wersy całego wiersza cechują tożsame odcinki sylabiczne.

Jak pisała Maria Grzędzińska (1957:336) w sprawie Norwidowskiego dwunastogłoskowca, „swoboda frazowania wewnątrz wierszy, owo falowanie rytmu, zbliżania się i oddalania akcentów, wzbierania i rozplywania się fali — to wynik odrzucenia średniówki”. Ciekawa osobliwość wiersza *Przeszłość* — to obfitość akcentowanych jednozłoskowych słów, występujących w miejsce zwykłego spadku żeńskiego. Oprócz dwu męskich wygłosów w każdej strofie, *Przeszłość* zawiera czternaście jednozłoskowych pełnoakcentowych słów wewnątrz wersu; połowa z nich przypada na pierwszą strofę (*Bóg, śmierć, ów, więc* (2 ×), *złe, chciał*), a pozostałe siedem na dwie następne — trzy na strofę drugą (*o!, dąb, wóz*) i cztery na trzecią (*jest, dziś, tam, coś*). Rytmiczna budowa wstępnego czterowiersza, gdzie odmalowany jest „ów, co prawa rwie”, opiera się na dwu wydzielonych pełnoakcentowych monosylabach, a przede wszystkim na anaforycznym przeciwstawieniu się dwu bohaterów o asonujących imionach — *Bóg* i *ów*.

Pełnoakcentowe monosylaby przechodzą przez wszystkie wersy *Przeszłości*, z wyjątkiem inicjalnej linijki drugiego czterowiersza i zamykającej trzeciego, tj. obu zdań z przeczącą formą czasowników *być, bywać*.

5 Acz niebyłże jak dziecko, co wozem leci  
12 Gdzie nigdy ludzie niebywali!...

Repertuar akcentowanych monosylab w tym wierszu nie wyczerpuje się pełnoakcentowymi słowami. Spośród dwunastu wersów sześć zaczyna się od potencjalnie akcentowanych jednosylabowych słówek, tj. takich wyrazów, które w neutralnym wypowiedzeniu stanowią proklityki, a w stylach emfatycznych zdolne są do samodzielnej akcentuacji. Taką właśnie emfazę sugeruje kontrastowa, przeciwstawna funkcja tych monosylab, zwłaszcza w pierwszej strofie:

Nie [—] Bóg, stworzył..  
Lecz [—] ów, co prawa rwie,  
Więc [—], nieznośne mu, dnie;  
Więc, czując złe,...

Tendencja do jednosylabowych taktów frazowych podkreślona jest i przez osobliwą interpunkcję w autografie Norwida: „*Nie Bóg, stworzył — ,nieznośne mu, dnie — ,Nie, jakieś tam, coś, gdzieś...*”

Naszą interpretację inicjalnych monosylab pierwszej strofy podtrzymuje także jej tkanka dźwiękowa: powtarzające się /e/, które przenika wszystkie cztery słowa (*Nie — Lecz — Więc — Więc*) i wtóruje akcentowanemu /e/ wszystkich czterech rymowych słów (*cierpie ia — rwie — dnie — wspomnienia*), przy ogólnym ciężeniu wiersza ku rymom na — /e/ — (cztery spośród sześciu rymów) i przy jego dominującej orientacji na akcentowane /e/ (21 /e/ wśród 48 pełnoakcentowych samogłosek wszystkich trzech strof). Nastawienie na tę samogłoskę daje się zauważyć poczynając od tytułowego „Przeszłość” i wstępnego wersu o potrójnym /e/ w tymże, teraz podkreślonym przez autora, słowie oraz dwu dalszych biernikach:

1 Nie Bóg, stworzył przeszłość i śmierć i cierpienia,

Owym trzem akcentowanym /e/, oddzielonym od siebie dwuzgłoskowymi interwałami, odpowiada jednokowy rozkład teźże samogłoski w czwartym wersie:

4 Więc, czując złe, chciał odepchnąć wspomnienia!

W rezultacie pierwsza strofa okazuje się ujęta w kwadrat o czterech akcentowanych /e/ w każdym boku:

```
e e e e
e     e
e     e
e e e e
```

Paralelizm wstępnych taktów frazowych w wersach naczelnej strofy znajduje oparcie w akcentowanym /u/ drugiej sylaby, spajającym trzy pierwsze wersy (*Bóg — ów — czując*), a ponadto w identycznej głosce /o/ trzeciej sylaby wszystkich czterech wersów (*stworzył — co — nieźnośne — czując*).

Druga strofa, kombinująca rym żeński o akcentowanym /e/ z męskim rymem na /o/, przeciwstawia dwunastu akcentowanym /e/ wstępnej strofy — osiem akcentowanych /o/, z których połowa przypada na ostatni wers (*Gdy dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci*) paralelnie z czterema akcentowanymi /e/ ostatniego wersu poprzedniej strofy. Na równomierny daktyliczny tok czwartego wersu — ósmy odpowiada swobodnym i zgęszczonym, potocznym rozkładem akcentów. Przejście od tonalnie jasnej dominanty /e/ do odpowiedniej ciemnej głoski /o/, obu pozbawionych cechy ścisłości i rozproszoneści, towarzyszy surowemu obaleniu mitycznych fikcji „owego” w strofie drugiej, podczas gdy ostateczny wyrok trzeciej strofy zamienia kolizję samogłosek jasnych z ciemnymi na tonalnie obojętne, otwarte, ścisłe, chromatyczne /a/, które cementuje wszystkie wersy strofy (*dalej — za kołami — jakieś tam — niebywali*) i uwypukla końcowy rym *Przeszłości*.

Powracając do sprawy potencjalnie akcentowanych wyrazów, zauważmy, że odnosi się do nich również deiktyczne to, pozbawione przycisku w wypowiedzi

neutralnej, lecz łatwo przejmujące samodzielny akcent pod wpływem emfazy, np.: „jest [—] to [—] dziś.

Rozczłonkowanie tekstu na drobne takty frazowe zostało szczególnie wyraziście zasygnalizowane przez świadome operowanie sąsiedztwem dwu akcentowanych sylab wewnątrz wersu: „Nie Bóg, stworzył — „Więc, czując złe, chciał — „o! dąb — „— Gdy dąb stoi, wóz z sobą. Właśnie przy zwarciu dwu akcentów jaskrawo występuje pauza.

Najbardziej uderzającym przejawem stylu *staccato* jest nagromadzenie wyrazów pełno- i potencjalnie akcentowanych w strofie trzeciej, gdzie w rezultacie replika „owemu, co prawa rwie” staje się szeregiem zwięzłych, ważkich, bezwzględnie wrzynających się w ucho czytelnika nieodwołalnych stwierdzeń:

to wieś,  
Nie, jakies tam, coś, gdzieś  
Gdzie nigdy...

Poniższy wiersz, zbudowany na wyrazistym zestawieniu dwu umieszczonych blisko siebie zdań bezpodmiotowych, poeta Kazimierz Wierzyński włączył do swego wczesnego cyklu lirycznego *Wiosna i wino* (1919):

I <sub>1</sub> Znów miejsca znaleźć żadnego nie mogę  
<sub>2</sub> I tylko iść mi się chce wprost przed siebie,  
<sub>3</sub> Nogami deptać byle jaką drogę  
<sub>4</sub> I potem nocą kłaść się spać na niebie.

II <sub>1</sub> Więc idę, idę — i wacham powietrze  
<sub>2</sub> I tak mi dobrze jest bez kapelusza,  
<sub>3</sub> Że włosy stają mi dęba na wietrze  
<sub>4</sub> I po hiszpańsku gwizdże we mnie dusza.

III <sub>1</sub> Słońce do głowy mi strzela i bije,  
<sub>2</sub> Psy nawet cudze liżą mię, przybędę...  
<sub>3</sub> Już wiem, że znowu się dzisiaj upiję  
<sub>4</sub> I że z wszystkimi całować się będę.

Czasownik zwrotny z potrójnym bezokolicznikiem i z enklitycznym celownikiem zaimka osobowego, *I<sub>2</sub> I tylko iść mi się chce... | I<sub>3</sub> ...deptać... | I<sub>4</sub> kłaść się...*, tworzy jądro pierwszego z dwu zdań bezpodmiotowych, podstawą zaś drugiego jest czasownikowy łącznik z określeniem orzecznikowym i z tym samym zaimkowym celownikiem, *II<sub>2</sub> I tak mi dobrze jest...*

Wiersz składa się z trzech czterowierszy, każdy z nich rymowany jest krzyżowo i kończy się pauzą, której w piśmie odpowiada kropka. Gramatyczny podział rymów odgrywa zauważalną rolę we wzajemnych stosunkach wszystkich trzech czterowierszy i w okre-

śleniu właściwości wyróżniających każdy czterowiersz z osobna. W dwu skrajnych wersach całego utworu, a więc w pierwszym wersie strofy początkowej ( $I_1$ ) i w czwartym (pierwszym od końca) wersie strofy ostatniej ( $III_{4(-1)}$ ), formy czasownikowe pierwszej osoby rymują się z biernikiem rzeczowników:  $I_1$  *mogę* — *drogę*, i odpowiednio w zakończeniu wiersza  $III_{4(-1)}$  *będę* —  $2(-3)$  *przybędę*. We wszystkich pozostałych rymach słowa deklinowane odpowiadają tylko słowom deklinowanym, słowa koniugowane tylko słowom koniugowanym, z konsekwentną rozbieżnością co do jakichś innych cech gramatycznych: w trzeciej strofie rymują się różne osoby czasowników. ( $III_1$  *bije* — *się upiję*), rymy zaś dwu pierwszych strof zestawiają jeden z przypadków „bezpośrednich” z jednym z przypadków „zakresowych”: mianownik z dopełniaczem ( $II_1$  *dusza* — *bez kapelusza*), albo też biernik z miejscownikiem ( $I_2$  *przed siebie* — *na niebie*;  $II_1$  *wącham powietrze* — *na wietrze*), przy czym w strofie początkowej rzeczownik jest zestawiony z zaimkiem. Zauważmy, że oba bierniki w końcach wersów strofy początkowej, jak również obie formy czasownikowe pierwszej osoby w końcach wersów ostatniej strofy należą do sąsiadujących ze sobą wersów.

Konsekwentnie rzeczownikowy dobór rymów w środkowym czterowierszu jest przeciwstawiony zmieszane-mu zestawowi części mowy w rymach obu strof granicznych, a więc z jednej strony początkowemu czterowierszowi z jego trzema słowami deklinowanymi (dwoma rzeczownikami i jednym zaimkiem rzeczownikowym) i z jednym czasownikiem w roli pierwszego członu początkowego rymu ( $I_1$  *nie mogę*), z drugiej zaś strony ostatniemu czterowierszowi z trzema czasownikami i z jednym rzeczownikiem w roli pierwszego członu ostatniego rymu ( $III_2$  *przybędę*).

Poboczna przerwa, zaznaczona przecinkiem w dwu pierwszych strofach tekstu drukowanego i wielokropkiem w jego ostatniej strofie, dzieli te strofy na dwuwiersze. Spójnik i przed drugim wersem wszystkich dwuwierszy z wyjątkiem  $III_2$ , (gdzie, być może, pojawienie się tegoż spójnika przed przedostatnią zgłoską wersu  $III_1$ , przeszkodziło jego powtórnemu uży-



ciu trzy zgłoski dalej) zespala wersy każdego z pozostałych pięciu dwuwierszy. W początkowej strofie drugi dwuwiersz z zestawionymi obok siebie bezokolicznikowymi konstrukcjami obu wersów różni się składniowo od pierwszego dwuwiersza, a także od wszystkich pozostałych wersów utworu, nieobecnością osobowych form czasownika. W następnych strofach drugie ich dwuwiersze zawierają jedyne w całym tekście przykłady zdań podrzędnych, przy czym zarówno w środkowej, jak i w końcowej strofie drugi dwuwiersz wypełniają dwa jednorodne zdania współrzędne, po jednym na wers, ze spójnikami *II*, *Ze* — *I* i *III*, *że* — *I* *że*. Występowanie wyłącznie zależnych grup wyrazowych w drugim dwuwierszu strofy początkowej i obecność jedynych w utworze zdań zależnych w drugich dwuwierszach pozostałych strof wskazuje na przewagę konstrukcji zależnych w końcu wszystkich trzech strof w porównaniu z ich bardziej niezależnymi początkami i świadczy o wyrazistej kompozycyjnej indywidualności nie tylko czterowierszy, ale i dwuwierszy.

Na tle przejrzystej strofiki występuje inna, niezależna i równie wyraźna zasada podziału wersów raz jeszcze na trzy równe grupy, z których każda składa się z czterech wersów, ale dopuszcza przy tym obok przykładów bezpośredniego sąsiedztwa również konstrukcję z oddalonych od siebie wersów. Klasyfikacja ta opiera się na różnym statusie podmiotu w zdaniach wypełniających wszystkie dwanaście wersów. Zdania bezpodmiotowe, zajmujące a) w strofie początkowej trzy wersy, od drugiego do czwartego, i b) drugi wers następnej, środkowej strofy, łącznie więc cztery wersy, przeciwstawiają się z jednej strony czterem linijkom z formami czasownikowymi pierwszej osoby bez amplifikatywnego zaimka *ja*, a mianowicie a) początkowemu wersowi strofy pierwszej i drugiej, i b) ostatnim dwu wersom strofy trzeciej, z drugiej zaś strony czterem linijkom z rzeczownikowymi podmiotami i czasownikami w trzeciej osobie, a więc a) ostatniemu dwuwierszowi drugiej strofy i b) początkowemu dwuwierszowi trzeciej strofy.

Graficzna tablica unaocznia rozkład tych trzech tetrad, czyli czwórkowych grup wersów: plusem /+/

oznaczono wersy ze zdaniami osobowymi z wyrażonym podmiotem rzeczownikowym i towarzyszącym zgodnym z nim orzeczeniem czasownikowym; minusem /—/ wskazano wersy z czasownikami w pierwszej osobie i implicytnym zaimkowym podmiotem; wreszcie zerem /#/ wyodrębniono wersy zdań bezpodmiotowych, przy czym dla wyróżnienia wersów bez form osobowych zero zamknięto w kwadratowy nawias: [#].

I <sub>1</sub> —	II <sub>1</sub> —	III <sub>1</sub> +
2 #	2 <del>#</del>	2 +
3 [#]	3 +	3 —
4 [#]	4 +	4 —

Wiersz zaczyna się i kończy zdaniami w pierwszej osobie, zarówno w początkowym, jak i w końcowych wersach pierwsza osoba jest szczególnie podkreślona rymowaniem jej form czasownikowych albo z biernikiem zdań należących do dwu innych tetrad (I, *nie mogę* — *,drogę*; III, *będę* — *,przybędę*), albo z formą czasownikową trzeciej osoby (III, *się upiję* — *,bije*).

W rozpatrywanym tekście zdanie w pierwszej osobie może następować po dowolnym zdaniu z trzech klas, a więc po zdaniach z pierwszą albo trzecią osobą, i po bezosobowych. Po zdaniu w pierwszej osobie może następować albo inne zdanie w pierwszej osobie, albo bezosobowe, ale nie zdanie trzecioosobowe. Po zdaniu trzecioosobowym może następować zdanie albo pierwszo-, albo trzecioosobowe, ale nie zdanie bezosobowe.

Każde z dwu zdań bezosobowych jest poprzedzone zdaniem pierwszoosobowym, które występuje w pierwszym wersie początkowej i następnie środkowej strofy. W obu przypadkach przejście od zdania osobowego do bezosobowego oznacza zastąpienie obiektywnego oznajmienia subiektywnym: najpierw stwierdzenie niemożliwości zmienia się w wyrażenie pragnienia (I, *znaleźć... nie mogę* — *,iść mi się chce*); potem narracyjne oznajmienie o spełnionym pragnieniu prowadzi do emocjonalnej oceny tego, co się wydarzyło (II, *więc idę, idę* — *,i tak mi dobrze jest*).

Oryginalny charakter ma wzajemny stosunek pomiędzy każdą z trzech klas zdań — /+/, /—/, /#/ —

a strofiką wiersza. Z granicą strof zbiega się przejście od zdania bezosobowego [#] do zdania pierwszoosobowego /—/, natomiast z granicą dwuwierszy wewnątrz strofy przejście od zdania bezosobowego do zdania trzecioosobowego /+/ i od tego ostatniego do zdania pierwszoosobowego, podczas gdy zdania bezosobowe następują po zdaniu pierwszoosobowym wewnątrz dwuwierszy.

Każde z trzech niezależnych zdań pierwszoosobowych zostaje wprowadzone jednozgłoskowym anaforycznym słówkiem, odsyłającym do czegoś uprzednio powiedzianego albo zakładanego: I, *Znów.. nie mogę*; (I, *IŚĆ mi się chce*) — II, *Więc IDE*; III, *Już wiem, że znowu*. Tutaj przysłówkowy początek zdania podrzędnego, *znowu*, wtóruje początkowemu *znów*, ale tym razem, w końcowym dwuwierszu, ten sam przysłówek wprowadza już nie czas teraźniejszy, ale przyszły (III, *znowu się dzisiaj upiję... całować się będę*), i w ten sposób wprowadza motyw stałego, być może wiecznego powrotu: *znów nie mogę i znowu będę. Nic się nie zmieni* — skanduje poeta w ośmiowierszu *Jeno radości z tego samego cyklu lirycznego*.

Końcowe hasło dwunastowiersza — III, *z wszystkimi całować się będę* — ma dwie godne zauważenia analogie gramatyczno-semantyczne w strofie początkowej. Analogiczne są, przede wszystkim, odpowiadające formie *całować* przyczasownikowe bezokoliczniki celu pojawiające się we wszystkich wersach strofy początkowej, niezależnie od rodzaju zdań w tych wersach, a więc zarówno w zdaniu pierwszoosobowym, jak też w zdaniu bezosobowym (I, *znaleźć... nie mogę, iść mi się chce... „deptać... „kłaść się spać*); tymczasem w strofie środkowej bezokoliczników nie ma. Po drugie, wyłączenie w pierwszej strofie i w końcu trzeciej występują często stosowane w twórczości autora zaimki przymiotne z różnymi odcieniami znaczenia uogólniającego (I, *miejsca żadnego, „byle jaką drogę*; oraz, z drugiej strony, III, *z wszystkimi*); przy czym dopełniacz zaimka zaprzeczonego — *żadnego* — w początkowym zdaniu z przeczeniem, które będzie obce dalszemu tekstowi, zostaje przeciwstawiony zaimkowi upowszechniającemu jawnie twierdzącego (*wiem, że*) końcowego wersu —

z *wszystkimi*, przy pośrednim alternatywnym wariacie zaimków upowszechniających — *byle jaką*. Ponadto zarówno początkowa strofa, jak i końcowy dwuwiersz zawierają dwie pary czasowników zwrotnych, które albo redukują, albo usuwają w ogóle bezpośrednich uczestników akcji, ściślej zaś, nazwanych i traktowanych w danej konstrukcji czasownikowej jako tacy bezpośredni uczestnicy akcji: *I<sub>2</sub>, mi się chce...*, *„kłaść się — III<sub>1</sub>, znowu się dzisiaj upiję...*, *„całować się będę*. I w początkowej, i w końcowej strofie pierwszy z dwu zaimków zwrotnych poprzedza osobową formę czasownika, natomiast drugi następuje zaraz po bezkoliczniku.

Wszystkie wersy z czasownikami osobowymi zawierają odesłanie do pierwszej osoby, wyrażone w zdaniach pierwszoosobowych wprost formą czasownikową, w dwu zaś innych typach zdań zaimkiem pierwszej osoby: *I<sub>2</sub>, II<sub>2,3</sub>, III<sub>1</sub>, mi, II<sub>1</sub>, we mnie* i *III<sub>2</sub>, mię*. Tak więc pierwsza osoba jawi się jako jedyny i niezmienny bohater całego wiersza. Zauważmy, że tekst nie zawiera ani mianownika *ja*, ani form zaimkowych drugiej osoby, ani zaimków dzierżawczych.

W każdej strofie jest tyle samo form czasownikowych pierwszej osoby, co form czasownika w trzeciej osobie, do których, rzecz jasna, należy zaliczyć również czasowniki osobowe zdań bezpodmiotowych: początkowa strofa zawiera po jednej formie pierwszej i trzeciej osoby (*I<sub>1</sub>, nie mogę — „się chce*), środkowa po trzy (*II<sub>1</sub>, idę, idę, wacham — „jest, „stają, „gwizdże*), ostatnia zaś też po trzy, ale w odwrotnym porządku (*III<sub>1</sub>, wiem, się upiję, „będę — „strzela, bije, „liżą*); w sumie wiersz zawiera siedem form czasownikowych pierwszej i siedem trzeciej osoby.

Jeśli zdania bezosobowe poświęcone są przedstawieniu dążeń i emocji, które opanowały bohatera lirycznego, jego zaś poznawcze i czynne doświadczenia wypowiedzi się w zdaniach pierwszoosobowych, to dwuskładnikowe zdania trzecioosobowe /+ / wysuwają na pierwszy plan nie bohatera, lecz poszczególne związane z nim czynniki, wewnętrzne i zewnętrzne.

W tetradzie wersów z dwuskładnikowymi zdaniem trzecioosobowymi mianowniki, a więc formy przypad-

kowe nie występujące w żadnym z pozostałych wersów, są na różne sposoby, dla większej wyczuwalności, zestawiane z sobą. Dwa mianowniki liczby pojedynczej są opasane przez dwa mianowniki liczby mnogiej z tożsamą końcówką, zgodnie zaś z nimi formy czasownikowe liczby mnogiej wyróżniają się jako jedyne w tekście: *II, włosy stają — ,dusza — III, Słońce — ,Psy... liżą.*

Z drugiej strony — oba mianowniki strofy środkowej, podmioty zdań podrzędnych, odznaczają się synekdochicznym stosunkiem do pierwszej osoby (*II, włosy stają mi, ,gwizdże we mnie dusza*) w przeciwieństwie do obu mianowników strofy końcowej, będących podmiotami dwu zdań niezależnych, i metonimicznie zewnętrznych w stosunku do pierwszej osoby (*III, Słońce do głowy mi strzela, ,Psy nawet cudze liżą mię*). I wreszcie obecność, oprócz autorskiej pierwszej osoby, dwóch współuczestników zdarzenia przeciwstawia oba nieparzyste wersy (*II, włosy... na wietrze, III, Słońce do głowy*) obu parzystym, w którym jedynym partnerem rzeczownikowego podmiotu jest zaimek pierwszej osoby (*II, we mnie dusza, III, Psy... mię*), skontrastowany z dzierżawczym celownikiem sąsiednich wersów (*II, włosy... mi, III, do głowy mi*). Tak więc wszystkie trzy symetryczne stosunki znajdują dobitny gramatyczno-semantyczny wyraz w grupie czterech zdań trzeciosobowych: dwa jej człony wewnętrzne przeciwstawiają się dwu zewnętrznym, dwa poprzedzające dwu następującym i oba nieparzyste parzystym, jak gdyby przenosząc do budowy gramatycznej trojaki system rymowania w ramach czterowiersza, a mianowicie schemat rymów obejmujących, stycznych i krzyżowych.

Do ulubionych obrazów cyklu *Wiosna i wino* należy zestawienie kapelusza i poety z gołą głową. *Kapelusz biorę pod pachę i drogą... Idę... Gwizdzę i śpiewam... Hej, jak mi dobrze, jak świeżo, radośnie. Jak lekko!* W wierszu *Ten wiatr, ten wiatr, ten psotnik swawolnik wiatr, zerwawszy kapelusz z głowy poety, który rozmarzył się na ulicy, Jak po zaułkach krętych | Po moich myślach lata, a kapelusz leci z wiatrem. Nagle widzę: kapelusz | leci po trotuarze! Jak śmieszne to, jak śmieszne!* Tymczasem poeta nagle rozpoznaje, czyje to

nakrycie głowy, i odwrócona synekdocha przekształca kapelusz w niezależną całość, właściciela zaś w jej część składową — *Już wiem: ja jestem sercem | Owego kapelusza*. W wierszu *Znów miejsca...* pochwała braku kapelusza u poety-piechura nie wzmiankuje wprawdzie udziału wiatru w jego zniknięciu, jednakże skutkowym spójnikiem II, *Ze* zaczyna się tetrada opowiadająca o rozkosznych doświadczeniach wędrującego z odkrytą głową na wietrze. Wyrazistość wszystkich czterech zdań tej tetrazy wersów osiągnięta jest dzięki niezwykle nałożeniu na siebie idiomatycznych połączeń słownych oraz dzięki pełnym fantazji wariacjom wplecionego w interesujący nas cykl wierszy zbioru nieoczekiwane sąsiadujących ze sobą obrazów.

Idiomatyczny trop — *włosy mi stają dęba* (ze strachu) — traci charakter figury w połączeniu z okolicznikiem II, *na wietrze*; znaczy to — „wiatr podnosi włosy na odkrytej głowie”. Kontaminacja terminu „udar słoneczny” z wyrażeniem „coś mu strzeliło do głowy” odzwierciedliła się w nowym połączeniu, III, *Słońce do głowy mi strzela i bije*, wywołującym obraz „odkrytej głowy pod palącym słońcem”. Podobny jest krąg motywów w wierszu z tegoż cyklu, zatytułowanym *Miramare*: najpierw *słońce rozkwitłe w upałach* i następnie dwuwiersz — *Wino powietrza uderza do głowy | I wiatr we włosach z marzeniami tańczy*.

W analizowanym przez nas dwunastowierszu po historii włosów na wietrze następuje połączone z nią zdanie: II, *I po hiszpańsku gwizdże we mnie dusza*. W cytowanym wyżej wierszu *Kapelusz biorę pod pachę* czasownik *Gwizdżę* otoczony jest obrazami wędrowki z odkrytą głową i psychicznej bliskości ze słońcem: *Jakem szczęśliwy — powiedzieć nie umiem! | O, mieć tak duszę do słońca rozśmianą!* Wiersz z tytułowym początkowym wersem — *Sprzedaj się wiatrom i gwizdź razem z nimi* — i z drugim uściślającym wersem — *Na to, co było i na to, co będzie!* obdarowuje nas kontaminacją wyrażenia „wiatr gwizdże” z idiomatycznym „gwizdżę na to” w całkowitej zgodzie z tym wietrznie-lekceważącym tonem, który przenika wiele wierszy w *Wiośnie i winie*. W jednym z utworów tego cyklu, zaczynającym się od wersu *Gwizdżę na wszystko i gram*

*serenadę*, do poświstywania dołączają się chwackie słowa o współzawodnictwie ze słońcem (*i na słońce jadę | Kawaleryjską szarżę mego śmiechu*), o współnictwie z niebieskim wiatrem (*Szumie, jak wiatrak niebieskiej wichury*) i wreszcie o niezmiennym dostępie do nieba — *wyskakuję do nieba ze skóry* — z ekscentrycznym stopem dwu żartobliwych powiedzeń: „podskakiwać do nieba” i „wyskakiwać ze skóry”. W wierszu *Znów miejsca...* podobny co do związku z niebem jest motyw *I<sub>4</sub> kłaść się spać na niebie*, ten jedyny poza tetradą zdań trzecioosobowych przykład groteskowego przesunięcia potocznych zwrotów wyraźnie naśladuje wzorec leksykalnej metonimii, użytej w sąsiednim utworze cyklu, a mianowicie w ośmiowierszu zbudowanym z jednego bezosobowego zdania z dziesięcioma symetrycznymi bezokolicznikami: *„Leżeć na słońcu, jak nicpoń, ladaco*. I tutaj ze słońcem zestawiony jest nieodłączny od tekstów autora wiatr, tym razem w słownikowej metaforze tytułowego wersu: *Tak bosko rzucać na wiatr swoje słowa*.

Najbardziej wyrazistą, jak się zdaje, analogię motywu „pogwizdującej duszy” zawiera wiersz *Tańce po światach*, mający bliskie miejsce w omawianym cyklu. Źródłem charakterystycznego epigrafu, *Zresztą się gwizdże, śni...*, był Leopold Staff. Dwa pierwsze wersy — *Tańce po światach z wiatrem popod ręce! | Dusza na bakier! O, myśli w gwizdaniu!* — to jeszcze jeden przykład ścisłego łańcucha skojarzeniowego, który związał obrazy kluczowe w poezji młodego Wierzyńskiego: dowolny z tych obrazów daje się zastąpić innym z ich zestawu, „dusza na bakier” pojawia się zamiast „zrzuconego kapelusza”, możliwe są też dowolne zbliżenia, jak nieoczekiwane sąsiedztwo tańca i wiatru, duszy i gwizdania. W odpowiedzi na taki i chwacki, i serdeczny gwizd *usta dziewczęce | Same aż proszą się przy powitaniu!* Odpowiednio wiersz *Znów miejsca...* kończy się zapowiedzią: *III<sub>4</sub> Z wszystkimi całować się będę*.

Wers rymujący się z ostatnim — *III<sub>2</sub> Psy nawet cudze liżą mię, przybłędę* — przemieszcza przydawkę występującą we frazeologizmie *psy-przybłędy*, odnosząc ją teraz do autorskiego „ja”. Skojarzenie odkrytej głowy, duszy i słońca z wiatrem rozciąga się najpew-

niej również na ostatnie z czterech zdań z mianownikami (III<sub>1</sub>). *Ten wiatr, ten psotnik świata* w wierszu o łobuzie-wietrze wiąże paronomazją rzeczowniki „wiatr” i „świat”, równocześnie zaś intuicja etymologiczna wskrzesza związki pokrewieństwa pomiędzy słowami „psy”, „psota”, „psotnik”, atrybutywne zaś połączenie „wiatr-psotnik” pozwala również „psy” przyłączyć do „wietrznego” kręgu skojarzeń. Aż do ostatniego wersu w utworze nie ma poza autorem innych osób działających, zgodnie z innym wyznaniem poety-hulaki: *Nie spotkam na szczęście | Nikogo*. Pierwszy w naszym tekście rzeczownik żywotny — III<sub>1</sub> *Psy* — zamyka krąg zdań trzecioosobowych i dopiero w końcowym wersie autor styka się z rodzajem ludzkim, ale nie oddzielnie, tylko III<sub>4</sub> z *wszystkimi*. Dwa dublety stylistyczne, pierwszy zoomorficzny czy też wulgarny, „lizać się”, drugi ludzki, „całować się”, skłaniają do traktowania pierwszego z dwu powiązanych rymem wersów, III<sub>1</sub> *nawet cudze liżą mię* jako żartobliwego preludium do drugiego wersu z tym rymem, III<sub>4</sub> z *wszystkimi całować się będą*.

Tetrada wersów ze zdaniem trzecioosobowymi oddzielona jest od sąsiednich wersów. Z jednej strony zupełna nieobecność rzeczowników wyraźnie przeciwstawia oba zdania pierwszoosobowe w końcu wiersza (III<sub>3,4</sub>) wszystkim czterem zdaniom trzecioosobowym (II<sub>1</sub> — III<sub>2</sub>) z ich siedmioma rzeczownikami. Z drugiej strony, z dwu wersów z osobowymi formami czasownika, należących do zdań bezosobowych, jeden jest po prostu pozbawiony rzeczowników (I<sub>1</sub> *I tylko iść mi się chce wprost przed siebie*), drugi zaś, bezpośrednio stykający się ze zdaniem trzecioosobowym, chociaż niby zawiera jeden rzeczownik, ale towarzyszący mu przyimek znosi go, sygnalizuje bowiem nieobecność oznaczonego przedmiotu (II<sub>1</sub> *bez kapelusza*), i właśnie na tę nieobecność reagują bezpośrednio zdania trzecioosobowe. Rolę podobną do roli dopełniacza w konstrukcji przyimkowej — *bez kapelusza* — odgrywa dopełniacz w początkowym, przeczącym zdaniu pierwszoosobowym: I<sub>1</sub> *miejsca znaleźć żadnego nie mogę*.

Trzy składniowe odmiany konstrukcji z osobowymi formami czasownika, wykorzystane w strofach *Znów*



miejsca..., istotnie różnią się między sobą pod względem pełnionych funkcji, a także miejsca w wierszu i wzajemnych relacji. Obraz nigdy nie ustającego (znów, znowu) chodzenia ogarnia wszystkie cztery wersy z czasownikami w pierwszej osobie, komentując jak gdyby tezę poety — *Życie bez nazwy, bez dna i bez końca* z wiersza zatytułowanego *Tyle jest we mnie bajecznej pogody*. Opowiadający o samej drodze środkowy i najbardziej skondensowany z trzech niesąsiednich segmentów tetrady pierwszoosobowej, *II, Więc idę, idę — i wacham powietrze*, różni się od wszystkich pozostałych wersów utworu nagromadzeniem trzech osobowych form czasownika i składniową międzyczasownikową pauzą, a także cezurą (zaznaczoną za pomocą jedyne go w całym tekście drukowanym myślnika). Drugi półwers, jedyny przykład czasownika osobowego z rzeczownikowym dopełnieniem bliższym, *wacham powietrze*, bliski jest wyrażeniu wprost utożsamiającemu obu uczestników akcji — *Jestem arią powietrza* — w wierszu z tego samego cyklu *Akacje na ulicach już kwitną*.

Bezosobowe zdania z jednorodnymi inicjalnymi przyśłówkami — *I, I tylko, II, I tak* — łączą z informacjami o działaniu pierwszej osoby świadectwo jej przeżyć wewnętrznych. Funkcja podmiotu, którą w zdaniach pierwszoosobowych pełnił zaimek osobowy, znika w zdaniach bezpodmiotowych. Potem zaś, w zdaniach trzecioosobowych, główną, organizującą rolę zaczynają pełnić rozmaite, po części wewnętrzne, po części zewnętrzne, związane stycznością z bohaterem, a tutaj uzyskujące autonomię czynniki, podczas gdy sam bohater, sprowadzony do roli dalszego, a potem bliższego obiektu (*III<sub>2</sub>*), wyraźnie podpada pod celne, wzmocnione neologizmem samookreślenie autora *Wiosny i wina: Zda się nie żyję — jestem żyty*. Podobne jest i to hasło, i jego tło w jednym z wczesnych wierszy Wierzyńskiego: *Ciepły wiatr wodzi mnie za nos... A słońce świeci! I więcej nic. (I znów jest tak ni w pięć, ni w dziewięć)*.

Przełożył Wincenty Grajewski

Chociaż w latach sześćdziesiątych ukazały się liczne prace z dziedziny językoznawstwa ogólnego, to jednak spośród wydanych wówczas książek, skłaniających do refleksji nad podstawowymi zagadnieniami języka, należy przede wszystkim wymienić powieść Aragona *Blanche ou l'Oubli* (Gallimard, 1967) i *La mise en mots* Elzy Triolet (Albert Skira, 1969). W dialogu, jaki za pośrednictwem utworów literackich prowadzi ta para pisarzy<sup>1</sup>, piękny tom Elzy Triolet jest odpowiedzią na dwie ostatnie powieści Aragona. Autorka nawiązuje w tytule do *La mise à mort*<sup>2</sup>. A z kolei Aragon tytuł ten zaczerpnął z wiersza Pasternaka, który to wiersz został gruntownie przerobiony w tłumaczeniu Elzy Triolet. W *La mise en mots* „podstęp, na jaki was nabierają słowa” i śmierć („śmierć przez uduszenie”) kilkakrotnie pojawiają się obok siebie w tekście. Różne, ale zawsze tragiczne rozdarcia spowodowane przez język, o których mowa w *Blanche ou l'Oubli*, odnajdujemy również — lecz w zmienionej postaci — w *La mise en mots*. „Jestem więc dwujęzyczny. Mogę powiedzieć to, co myślę, w jednym lub drugim języku. W związku z tym wiodę podwójne życie. Albo raczej żyję tylko połowicznie, życiem nieoryginalnym, przetłumaczonym. Język jest ważnym czynnikiem twórczym. — Teraz, bez względu na to, czy miałem życie

<sup>1</sup> Jakobson nawiązuje tu do *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (przyp. — D.K.—U.).

<sup>2</sup> W przekładzie polskim Krystyny Dolatowskiej (PIW, Warszawa 1969) powieść ta ukazała się pod tytułem *Wyrok śmierci* (przyp. — D.K.—U.).

podwojone czy rozcięte na połowy, wchodzę w okres rozliczeń. Przeżyłem już życie, a jest ono zawsze tylko długiem, który trzeba spłacić lichwiarzowi-śmierci."

Według *La mise en mots*, „proces twórczy nie przebiega tak, jak chcieliby ci, którzy go badają. Są kochankowie i są naukowcy zajmujący się procesem zapłodnienia. Opowiadam się gorąco po stronie kochanków". W *Blanche ou l'Oubli* granica między dwiema postaciami, autorem powieści i językoznawcą Geoffroy Gaiffierem, „urodzonym — tak jak i autor — 3 października 1897", stopniowo się zaciera, mimo pewnych różniących ich cech. Natomiast prawdziwy temat książki stanowi język i można posunąć się aż do twierdzenia, że jest on jej głównym bohaterem. Aragon sam wspomina o zasadniczym, sprecyzowanym przez logików rozróżnieniu, które ma ogromne znaczenie nie tylko w językoznawstwie, ale również w życiu codziennym języka. Jest to rozróżnienie między, z jednej strony, „językiem-przedmiotem" odnoszącym się do faktów wobec języka zewnętrznych, a z drugiej, „metajęzykiem" mówiącym o samym języku. I właśnie metajęzyk odgrywa w tej powieści rolę dominującą, a pomysły modelu, który „wykraczałby poza wypowiedzi" teoretycznie możliwe, podsuwa jeszcze ambitniejsze zadania.

Krytykom zdziwionym, że autor *Blanche ou l'Oubli* zajmuje się językoznawstwem, Aragon odpowiada w wywiadach udzielonych Dominice Arban (Seghers, 1968), iż jeszcze w epoce dadaizmu zagadnienia języka wywoływały nieustanne dyskusje między nim a jego przyjaciółmi i nie było to wcale „niezwykłą nowością". I tak na przykład w „projekcie biblioteki", którego twórcą był Aragon, a współsygnatariuszem Breton, znajdujemy prace Michała Bréala, Fryderyka Paulhana i Arsena Darmestetera. „Lingwistyczne zainteresowania surrealistów" były widoczne na długo przed 1929 rokiem, kiedy — jak Aragon mówi Dominice Arban (a Geoffroy Gaiffier czytelnikom powieści) — Edward Pichon, jeden z dwu autorów „monumentalnej gramatyki" *Des mots à la pensée*, skierował uwagę młodych „na najistotniejsze publikacje", a zwłaszcza na „prace Koła Praskiego" dodając: „Zobaczycie, że ci

ludzie wszystko wyrzucają na śmietnik, a my wyjdziemy na jaskiniowców." I Gaiffier notuje, że „nagle poczuł się jak dziecko, które dopiero uczy się czytać”. W ten sposób Aragon podkreśla mało znany fakt, że związki płodnej przyjaźni między „artystyczną i literacką awangardą tego okresu” rozwijały się równolegle, *mutatis mutandis*, do nowych prądów w nauce o języku w Rosji i w Czechosłowacji. W wypowiedzi Aragona (lub Gaiffiera) można znaleźć pouczające aluzje do, z jednej strony, *Double fonction du langage* Fryderyka Paulhana, który powiada, że „to, co język sugeruje, stoi zawsze w mniejszym lub większym stopniu w opozycji do tego, co znaczy”, a z drugiej strony aluzje do jego syna, psychologa Jana Paulhana, który początkowo współpracował z czasopismami dadaistycznymi i to właśnie on pierwszy sformułował inspirujące poglądy na temat semantyki przysłowia i całego zdania prowerbialnego.

„Moje życie było podobno wielką grą słów” — to wyznanie Gaiffiera pochodzi z tego samego okresu, w którym — powiedzmy wyraźnie — zostało zasiane ziarno nowej poezji i nauki. W *Blanche ou l'Oubli alter ego* autora wiernie przedstawia poetycką i językową namiętność tej epoki do „układania ciągów wyrazów, do tworzenia na różne sposoby ich połączeń poza obrębem słownictwa powszechnie przyjętego, określonego raz na zawsze i skostniałego języka. Stworzono powtarzany do znudzenia mit samotnika, który nie dzieli z nikim tej namiętności.” I dodaje: „jest to w końcu obraz tego, jak powstaje idiolekt, ten — parodiując sformułowanie Humboldta — *menschlicher Sprachbau*, jak kształtuje się dusza jednostki, jeśli podobnie jak ja, nazywać duszą świadomość, czyli to miejsce, gdzie rodzi się mowa”. „Humboldt jest cholernie interesujący” — oznajmia nam na wstępie książki. Tę „poezję lingwistyki” ilustrują wybrane przykłady wyrazów zmyślonych (na przykład takich jak *trèfle, tref — trefnoj — trafaret — trafit'*) lub wyrazowe zestawienia, które poeta Chlebnikow nazwał „wewnętrzną deklinacją słów” (*seul — souïl — saule — sel — sale*). Jedynie poeta i językoznawca rozumieją i stawiają czoło „tragedii naszych czasów”, w których

pomnożenie możliwości człowieka, otwieranie się ciągle nowych obszarów przed jego umysłem spowodowało istny potop frazesów. Sztuka słowa i nauka o słowie usiłowały wypowiedzieć tym komunałom wojnę. Chodziło o „wyjście poza folklor, poza użycia gwarowe wyrazów, to dziedzictwo zbiorowego doświadczenia po to, by wkroczyć w dziedzinę indywidualnego, jednostkowego badania rzeczywistości”.

„Językoznawca — to nie tylko zawód, ale też sposób istnienia.” W powieści Aragona językoznawca ogarnięty „manią różnicowania”, czyli „rachunku różniczkowego” — według powiedzenia Pichona, którego zresztą cytuje — przywiązuje mniejszą wagę do podobieństw niż do różnic czasowych lub przestrzennych. Pociąga go Humboldtowski problem *die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, a ponieważ zna języki, grono „prawdziwych” językoznawców nie darzy go pełnym zaufaniem, bo „dla nich być poliglotą, to podejrzane. Cały szyk polega na tym, żeby znać tylko swój język ojczysty. A dla mnie, wyznam wam szczerze, zakrawa to na kazirodztwo.” Badania wewnętrzny językowe odeszły od formy wyrazów ku ich znaczeniu oraz od wyrazu do zdania, ale „nie stanowiło to jeszcze wielkiego postępu. Dożyliśmy czasów, w których językoznawca, niezadowolony z ograniczeń narzuconych mu przez słownictwo i składnię, musi wyjść poza to pole badań i analizować wyrazy w połączeniach bardziej złożonych, nie w bezpośrednich związkach. Musi rozszerzyć swoją wiedzę o inne użycia wyrazów i zdań po to, by lepiej poznać człowieka.” By poznać podobieństwa, a przede wszystkim odmienności i różnice, jakie słowa ustanawiają między ludźmi oraz „relacje, które rzekomo między nimi tworzą”. Krótko mówiąc, chodzi o rozszerzenie zakresu językoznawstwa o „inne metody werbalnej analizy tego, co nieznanne”.

Geoffroy Gaiffier domaga się — mimo sprzeciwu grona specjalistów — „by uważać powieść za strukturę językową” („Ach, powieść! Kiedy mówimy s t r u k t u r a, mój drogi kol-lego, mamy na myśli...”). Jego żądanie znajduje przekonywające oparcie w następującej tezie Aragona: „Powieść jest to język, w którym słowa więcej lub mniej znaczą, ale zawsze znaczą coś innego

niż podają słowniki." Tytuł ostatniej powieści Aragona kończy się słowem „zapomnienie”, a wiersze ze zbioru *Fou d'Elsa* służą jako motto pierwszej części powieści i mówią o wyrazach, które są „symbolami zapomnienia”, natomiast w cytacie stanowiącym motto całego tomu pojawia się „zapomnienie, w jakie umysł odsuwa pierwsze znaczenie i bierze już pod uwagę jedynie drugie”. Jest to powszechnie uważane za „warunek zmiany”. Ten długi wywód umieszczony na początku książki pochodzi z dociekliwej rozprawy *La vie des Mots étudiée dans leurs significations* (Paryż, 1886) językoznawcy Arsena Darmestetera. W jej najbardziej oryginalnym rozdziale „Zapomnienie albo katachreza” autor zarzuca gramatykom, iż nie dostrzegli, że „usunięcie z pamięci pierwszego, etymologicznego znaczenia wyrazu jest właśnie tym prawem, które kieruje wszystkimi zmianami znaczenia”. Otóż prekursorzy współczesnej myśli językoznawczej, Baudouin de Courtenay już od 1870 roku, a jego młody współpracownik Mikołaj Kruszewski mniej więcej na początku lat osiemdziesiątych określili wyraźnie pojęcia „zapominania i niezrozumienia jako pozytywne, produktywne czynniki, jako prawdziwie nowatorskie impulsy, które sprzyjają nieświadomemu tworzeniu nowych syntez”.

W swoich powieściach Aragon szeroko analizuje różne aspekty zapomnienia, nie tylko w życiu wyrazów i w życiu istot ludzkich, lecz również w „nieustannym ruchu” języka oraz w nauce o języku, a nawet w nauce w ogóle: „nauka rozwija się poszukując reguł nieregularności i zapomina o regule ustalonej wcześniej, ponieważ każda nieregularność, każda anomalia ją obala”. Nie można wskazać drugiego równie wnikliwego utworu, który mówiłby tak wiele o dramatycznej walce słowa z zapomnieniem.

„Staram się uwierzyć — czytamy — że to człowiek wynalazł cudowny mechanizm zapominania. Nowe wyrazy wypierają stare.” A z drugiej strony — owa tragedia „amnezji semantycznej” indywidualnej lub zbiorowej czy nawet powszechnej: „Brakuje ci słów. Słów zresztą ci znanych, powtarzanych do znudzenia, arcy-swojskich. Słów, których bez zastanowienia używałaś przez całe życie. Przychodziły one w sposób naturalny

na myśl i nie trzeba było się zastanawiać ani ich szukać, całkiem machinalnie wtapiały się w to, co poprzedza i w to, co po nich następuje. Niczego nie boję się na tym świecie bardziej niż zapomnienia. Chciałbym je opisać wszystkimi zapomnianymi słowami. Zapomnienie — ta nigdy nie gojąca się rana czasu, luka w ciągłości duszy, dziura w kieszeni." Zatacza ono coraz szersze kręgi i jeśli czas gra tu jakąś rolę, to przede wszystkim wiek ludzkości, która „nie broni się już przed zapomnieniem, gdyż to, o czym mogłaby zapomnieć, odłożyła po prostu w depozyt. Ale to postępujące zapomnienie, które stopniowo pozbawia mnie jakiejś funkcji, doprowadzi w końcu do zaniku związanego z nią organu."

Złożone zagadnienie „rzeczy przemilczanych” (tj. elipsy) graniczy z problemem katachrezy. „Coś innego. Brak na to określenia. Jak wprowadzić to «coś innego» do językoznawstwa? Nie można tego ująć w zdania. Wtedy wyteżam umysł i nagle rozumiem, co się ze mną dzieje: w y o b r a ż a m sobie. Właśnie tak, nie przypominam już sobie, ale wyobrażam. Jest to najgorszy rodzaj zapomnienia. Wyobrażać sobie, a więc nawet zapomnieć o samym fakcie zapomnienia."

Można zauważyć pewną rozbieżność między poglądami Geoffroy Gaiffiera a „pracami szkoły praskiej” wspomnianymi przez Pichona. Gaiffier twierdzi, że „jedynie lingwista może zrozumieć metaforę słońca — oka dnia”, natomiast „ci, którzy mówią danym językiem, widzą w niej tylko słońce”. Otóż w tym przykładzie i w wielu innych podobnych przypadkach istnieje — posłużmy się tu obrazowym opisem z *Blanche ou l'Oubli* — „czas między ciszą i słowem, między pamięcią i zapomnieniem, czas między utratą i powrotem świadomości” i to właśnie jest stosowna chwila dla narodzin tropu i jego, początkowo jawnego, a później utajonego życia. Tego zjawiska często się nie docenia, choć jednak ogranicza ono wszechpotęgę zapomnienia.

Od językoznawcy, który zajmuje się mową i wierzy w mit samotnika, ten „czas między ciszą a słowem” wymaga poświęcenia szczególnej uwagi milczącemu słowu. „Wysłuchuję się sam w moją wewnętrzną mowę.

Nie jest to podobne do zwykłych myśli. Miałem uczucie, że wybieram słowa, na niektóre z nich kładłem akcent. Pozwalałem sobie nawet na to, że wymawiając je bezgłośnie, nadawałem im sens trochę odmienny od ich ogólnie przyjętego znaczenia."

Słowa solilokwium, które odnoszą zwycięstwo nad ciszą, stanowią przeciwieństwo „wielkiego dramatu ciszy poza zasięgiem słów”, to znaczy nawet poza obrębem intymnego dialogu. „Nawet język nas obojga, ten, który wytworzyło życie we dwoje, był w końcu szklaną ścianą, złudzeniem, przywidzeniem nie tyle dla oka, co dla ucha. Poprzez tę ścianę dochodzi do rzekomej wymiany zdań. Wyrazy wybiegają tylko w pół drogi i wracają do mnie, upokorzone, jakby uderzyły o przegrodę, która nas dzieli."

W równie dynamiczny i niepokojący sposób jak dialog są przedstawione zaimki osobowe określające interlokutorów. „No, dobrze, postarajmy się sprecyzować *moi, je*. Jeden z wielu. Zaczynając ode mnie. Kim jestem? Tym, który mówi i koniecznie musi się nazywać. *Ja* i świadomość tego *ja*, że wyraża się w słowach.” „We współczesnym językoznawstwie przyjmuje się, że *ja* istnieje tylko w języku. Człowiek, który nie wypowiada się, nie może być pierwszą osobą. Można go przedstawiać jedynie jako osobę trzecią, to znaczy tak samo jak rzecz.” „Przedmiot zdegradowany. Trzecia osoba w znaczeniu, jakie nadaje jej Emile Benveniste, który nie widzi w niej osoby zdolnej do depersonalizacji, lecz właśnie nie - o s o b ę."

„Jeśli trzeba definiować *je*, to co powiedzieć o *vous*? My, gramatycy, potrafimy wybrnąć, określając to *vous* jako ekspletywne. Prawdę mówiąc, jest to po prostu porażka, bo wiemy o tym dobrze, że żaden wyraz nie jest ekspletywny. Mówi się tak o jakimś słowie po to, żeby się go pozbyć, kiedy brak teorii wyjaśniającej jego występowanie. Potrzeba interlokutora, jaką odczuwam. Ten dramat *vous*. Zakładałam istnienie tego drugiego, który mnie słucha. Mówię do ściany, jeśli jednak mówię *vous*, to znaczy, że jakiegoś *vous* potrzebuję. Po to, aby myśleć, aby sobie przypominać. Po to, by mówić.” „Pierwsza osoba po to, żeby być pierwszą, musi zakładać drugą."



„Trzeba by jeszcze dysponować innymi wyrazami oprócz tych biednych zaimków osobowych. We francuskim nie ma już liczby podwójnej. Mówiła ona o zmaganiu, w którym mężczyzna i kobieta są jednocześnie we dwoje i sami.” Na antypodach tego ubóstwa francuszczyzny znajduje się język malajski, „bogaty w zaimki osobowe, co można wytłumaczyć różnorodnością stosunków międzyludzkich”. W malajskim brak jednego, ogólnego określenia dla mówiącego, a także dla słuchacza, „dlatego, że sposób mówienia zmienia się tam w zależności od tego, kto mówi, do kogo i o kim”. Zamiast naszych wymieniających się alternatywnie zaimków pierwszej i drugiej osoby („w twoich ustach *ja* zmienia się w *ty*, jestem drugą osobą w twojej wypowiedzi”), Malajczyk posługuje się różnymi zaimkami osobowymi zależnie od różnorodnych związków między nadawcą, adresatem i odniesieniem komunikatu.

W *Essais de linguistique générale* (Editions de Minuit, 1963) w artykule o przełącznikach (*shifters*) analizowałem nośniki komunikacji werbalnej — komunikat i ukryty, tkwiący w nim kod — w ich podwójnym funkcjonowaniu: „jeden i drugi można traktować jako przedmiot użycia lub jako przedmiot referencji. I tak komunikat może odsyłać do kodu lub do innego komunikatu, a znaczenie ogólne jednostki kodu może implikować odesłanie do kodu lub do komunikatu.” Wszystkie te cztery podwójne typy odsłaniają mechanizm funkcjonowania języka i są wykorzystane w *Blanche ou l'Oubli*. A więc najpierw dwa typy zębiające się: 1) komunikat odsyłający do kodu, czyli użycie metajęzyka i 2) kod odsyłający do komunikatu — najlepszym przykładem jest tu występowanie zaimków osobowych. Następnie zauważamy w tej powieści oba typy odsyłające okólnie do siebie samych: 3) komunikat, który odsyła do komunikatu, wypowiedź wewnątrz innej wypowiedzi, co jest zarazem wypowiedzią na temat wypowiedzi. Aragon przytacza słowa Geoffroy, który z kolei cytuje w mowie zależnej lub mowie niezależnej wypowiedzi rzeczywiście istniejących osób, postaci fikcyjnych lub w ogóle — jak powszechnie wiadomo — nie istniejących. I wreszcie

4) kod odsyłający do kodu — imiona własne, a więc „dopóki nie powiedział «Agnieszka» — Agnieszka nie istnieje.”

Rozłączny charakter odesłań kodu z jednej strony do komunikatu (zaimki osobowe), a z drugiej określenie do samego kodu (nazwy własne) stanowi niewidoczną siłę napędową powieści. „Z przyjemnością nosiłbym maskę i z rozkoszą zmieniłbym imię». Napisał to jakieś 120 lat temu Stendhal i być może dzisiejsza nowoczesność znajduje wyraz w tej rozkoszy. Zmiana imienia to zabieg językowy, do którego nie można odnosić się beztrąsko, bo nie jest on po prostu grą.”

Po wtrąconym mimochodem spostrzeżeniu, że „język również nosi maskę”, następuje przygnębiający dialog, w którym znajduje potwierdzenie domysł, iż to właśnie język jest głównym tematem powieści, a wypowiedzianie czegoś słowami (*mise en mots*) równa się w niej wyrokowi śmierci (*mise à mort*): „Ależ tak nie można naciągać znaczenia wyrazów! Lecz jeden mówi do drugiego — Proszę mi powiedzieć, mój drogi, czy pana zdaniem, człowiek stopniowo nie umiera w miarę jak na horyzoncie naszego umysłu świeci coraz jaśniej istota języka? — A drugi odpowiada jedynie hm, hm, gdyż nie ma ochoty zbyt ryzykować i tylko upewnia się, że noszona przez niego maska jest na swoim miejscu.”

*Przełożyła Dorota Kurkowska-Urbańska*

## SREDNIOWIECZNE PARODYJNE MISTERIUM (STAROCZESKI UNGUENTARIUS)<sup>1</sup>

Czy idzie o jądro liturgiczno-dramatyczne, które upamiętnia narodziny Zbawiciela, czy to, które się wiąże z jego śmiercią i zmartwychwstaniem, element komiczny tkwi w pierwszych próbach tych scen, które znał Kościół, tak samo jak pierwsze próby sceniczne są w pewnym sensie ukryte w liturgii.

M. Wilmotte

W naszych czasach, gdy się zlaicyzowało lub laicyzuje się wszystko, nawet obsceniczność takich użyć jest tylko nieprzyzwoitością...

S. Reinach

Bergson opowiada, że ktoś zapytany, dlaczego nie płakał w czasie kazania, gdy inni zalewali się łzami, odpowiedział: „Ja nie należę do tej parafii.” Filozof dodaje: „To, co ów człowiek myślał o łzach, odnosi się tym bardziej do śmiechu.” Jedną z najtrudniejszych prób, którą przechodzą emigranci europejscy adaptując się do kultury amerykańskiej, jest uchwycenie śmieszności w komiksach. Znany dowcip określa obcokrajowca jako człowieka, który śmieje się ze wszystkiego prócz dowcipu.

To, co Bergson powiedział o śmiechu, stanie się jeszcze prawdziwsze, jeśli dodamy do przemieszczeń w przestrzeni przemieszczenia w czasie i spróbujemy wejść we „współuczestnictwo” ze śmiejącymi się z odległej przeszłości, gdy wszystko mogło być inne — rozpiętość dopuszczalnych i zwyczajowo przyjętych przedmiotów śmiechu, inne cele śmiechu, inny stosunek do przedmiotu śmiechu i inna technika komizmu. Aby ułatwić dokładne rozpoznanie twarzy ludzkiej, poli-

---

<sup>1</sup> Pragnę złożyć podziękowanie moim kolegom, Hughowi Mc Leanowi, Meyerowi Shapiro, Barlettowi Jere Whitingowi i Harry'emu Austrynowi Wolfsonowi za ważne informacje oraz moim studentom Elli Pacaluyko i Laurence'owi Scottowi za ich uprzejmą pomoc.

cyjne teki przestępców zestawiają dwa zdjęcia, z profilu i *en face*, podczas gdy „dwutwarzowe” portrety Picassa dają oba ujęcia jednocześnie. Dla nas zarówno profil, jak i tak zwane *en face* stanowią oczywiste *partes pro toto* i mimo to żaden z tych synekdochicznych sposobów przedstawienia nie jest teraz uważany za komiczne zniekształcenie. Ale w czeskiej miniaturze średniowiecznej profil (zob. Matějček, 1926:18), a w sztuce staroegipskiej twarz *en face* oznaczały karykaturę i zazwyczaj wprowadzane były w celu odmalowania postaci wulgarnych, złośliwych lub demonicznych.

Parodyjna liturgia na uroczystość Szalonego Osła odprawiana była w wiekach średnich w wielu katedrach, kościołach i klasztorach Europy Zachodniej przez subdiakonów i świeckich kleryków niższych święceń w okresie Bożego Narodzenia, a szczególnie w święto Obrzezania. Obchody te trwały i rozwijały się w ciągu XIV wieku, jak słusznie podkreśla Gardiner, „bez istotnych przeszkód” (1940:16), dopóki nie zostały potępione przez Reformację.

Jan Hus wyraża ducha wczesnej Reformacji, kiedy w czeskim *Tractatus de precatione Dei* oburza się na owe tradycyjne przedstawienia, w których sam w młodości uczestniczył: „Cóż za bezceństwo, by w kościele nakładać maski! I ja także w młodości, o wstydział, raz brałem w tym udział. Któż odmalować może to wszystko, co się działo w Pradze! Pasowawszy karykaturalnie ubranego kleryka na biskupa, wsadzano go na osła twarzą do tyłu i wiedziono do kościoła na mszę. I niesiono przed nim talerz rosołu i dzban lub kufel piwa; i jadł i pił w kościele. I widziałem jak [osioł] okadził ołtarz i podniósłszy jedną nogę, beknął na cały głos: Bu! <sup>2</sup> I duchowni nieśli przed nim wielkie pochodnie w miejsce świec. I przebiegał od ołtarza do ołtarza i kadził idąc <sup>3</sup>. Potem widziałem, jak klerycy wywrócili swoje futrem podbite szaty na lewą stronę

---

<sup>2</sup> Por. z franc. wersją sekwencji Osła: *Hez, Sire Ane, hez, car chantez, Belle bouche, rechingez...*

<sup>3</sup> Zgodnie ze sprawozdaniem teologów francuskich z roku 1445 (Chambers, 1903:I, 294): „Kadzą śmierdzącym dymem z podeszew ze starych butów.”

i tańczyli w kościele. I ludzie przyglądali się i śmiali myśląc, że wszystko to jest uświęcone lub właściwe, jako że mieli to w swych rubrykach, to jest w swych statutach. Zaprawdę, piękne to statuty: hańba i sromota!... Kiedym był młody laty i rozumem, dawałem i ja posłuch owym głupim statutom. Ale gdy Pan sprawił, zem pojał Pismo Święte, oczyściłem mój słaby rozum z onych oszukańczych statutów” (Erben, 1865: 302).

Autor zdawał sobie w pełni sprawę, że dla parafian stosunek do burleski nie był kwestią ich nabożnej lub bezbożnej postawy, lecz że był on uzależniony od rubryki, od wzorca, którego się trzymali. W postawie Husa tkwią te same ikonoklastyczne skłonności wczesnej Reformacji, co w Wikleńskim *Tretise of miraclis pleyinge*. Napisany w końcu XIV wieku, gromi on w duchu purytańskim ludzi za posługiwanie się imieniem Boga bez należnego szacunku i za usiłowanie wywarcia na ludziach wrażenia za pomocą pustych znaków i sztucznych emocji (zob. Mätzner, 1869:224).

Szczegółowe badania Asinariów, przeprowadzone przez Chambersa (1903:I, rozdz. XIII i n.) i Gayleya (Rozdz. III), pokazują, że główną ideą tego święta jest parodystyczna odpowiedź na hymn *Magnificat*, a szczególnie na werset *Deposuit potentes de sede, Et exaltavit humiles* (Lc. 1:52). Odwrócenie przyjętej normy i niwelacja wszelkiej hierarchii znajdują wyraz w burlesce zawartej w obchodach Szalonego Osła. Wszystkie wymyślne symbole tej parodyjnej liturgii miały głosić, utwierdzać i przynosić radość z wyniesienia ludzi pokornych i uległych. Skromne czworonogi, uczestnicy tej ceremonii, stanowią żartobliwą aluzję do wiernych osłów w historii świętej, należących do bożonarodzeniowych motywów *ludi*: natchnionej oślicy Balaama, osła przy żłobku Dzieciątka i osiołka, na którym Panna Święta wywozła je do Egiptu.

Święto Osła jest jednym z wielu przykładów — aby użyć sądu czeskiego krytyka — „gdzie rozpasanie rodzi się ze świętości”. Jest to również wymowny przykład pozostałości rytualnych sprzed chrześcijaństwa, będących podstawą średniowiecznych widowisk. Liturgia parodyjna była ponadto stale zasilana przez nowe do-

mieszki folkloru, przenikające poprzez *cantilenae inhonestae* i *verba impudissima ac scurilla*, którymi posługiwali się celebransi owych „haniebnych” mszy, zgodnie ze słowami listu do biskupów francuskich, wystosowanego przez Paryski Fakultet Teologii w roku 1445 (Chambers, 1903:I, 293 i n.).

*Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?*  
*Adest hic...* (trop bożonarodzeniowy).

Wśród angielskich misteriów najwybitniejsze jest *Secunda Pastorum*, zachowane w rękopisie z Towneley z drugiej połowy XV wieku, skomponowane jednakże najprawdopodobniej w pierwszej połowie wieku przez niejakiego mistrza z Wakefield. Interpretatorzy, zwłaszcza Homer A. Watt, dopatrują się w tym utworze jedności dramatycznej łączącej obie części *ludus*, tj. długiego farsowego wstępu z krótkim *Officium Pastorum*; parodia Narodzenia aktu pierwszego stanowi burleskową trawestację Misterium Narodzenia aktu drugiego. Początek sztuki, gdy pasterze skarżą się na surową zimę i ciężkie dla biednych czasy, kontrastuje z jasnym niebem i wiarą pasterzy, że Narodzenie Chrystusa przyniesie biednym lepszy los. Szalbierstwo szarlatana i złodzieja owiec, Maka, wprowadza temat fałszywego Narodzenia. Wyrzekania Maka na nieustanną płodność jego żony oraz zmyślony sen, że Gyll znów obdarzyła go synem, przygotowują trzech pasterzy do zmyślonej nowiny, że jego sen się sprawdził. „Ten wstęp — stwierdza Watt — ma cechy pokrewne znanej im nowinie o mającym się narodzić Dzieciątku Jezus: ...*Ecce virgo concipiet...*” (Watt, 1940:162). Fałszywe „dzieciątko”<sup>537</sup> *co leży w tej kołysce*, a w rzeczywistości skradziona i zarznięta owca w kołysce, stanowi paralełę z Dzieciątkiem w żłobku, które ma być uratowane przed porwaniem i zamordowaniem przez Heroda (<sup>644</sup>*Oto leży tak spokojnie* <sup>645</sup>*W tym ubogim żłobie*, <sup>646</sup>*Pomiędzy dwoma bydłętami*). Owe bydłęta, tak jak i słowa paraboli Jana, *Ecce Agnus Dei* (Jan, 1:36), z drugiej zaś strony dwie równorzędne procesje pasterzy i ich analogiczne dary, a wreszcie obstawanie Gyll, że owca nie jest owcą, lecz jej własnym dzieckiem —

wszystko to podbudowuje wzajemne odpowiedniości, jak też przeciwieństwa między dwiema częściami Wakefieldzkiego dyptychu. <sup>607</sup>To dzieciątko śliczne jest <sup>608</sup>Co siedzi na matczynych kolanach. John Speirs podkreśla: „W tej parodii, gdzie postać Gyll w sposób komiczny odpowiada postaci Maryi lub ją zapowiada, tkwi sugestia jeśli nie cudownego narodzenia, to w każdym razie cudu; Gyll twierdzi mianowicie, że jej dziecko zostało zamienione przez karzełka” (Speirs, 1951:116 i n.).

Powołując się na nieprzerwaną tradycję, według której niemal w całym świecie rytualne żarty i bufonadę kojarzy się ze śmiercią, ten sam uczony wyraża przypuszczenie, że bufonada z nieżywą owcą w kołysce „wskazuje na odwieczne zespolenie narodzin i śmierci” (1951:102, 111). Speirs słusznie odrzuca koncepcję, jakoby te farsy religijne miały ubliżać Kościołowi: „Parodia Narodzenia nie ma w sobie drwiącego ducha sceptycyzmu. Śmiałą farsę Maka jako całość [...] można by raczej interpretować jako radość ludu, że odrodzenie następujące w okresie świąt zimowych zwycięża śmierć.” U podstaw misterium leży rytuał pogański. Naśladując pradawny wzorec dramatu pór roku — zespolenia śmierci i odrodzenia — autor *Secunda Pastorum* posługuje się opowieścią ludową, przekształcając ją, jak ogólnie uważano, dla celów dramatycznych, co zresztą ostatecznie wykazał Robert Cosbey. Opowieść ta znana jest dotąd zarówno w Ameryce, jak i w różnych krajach Europy. Fakt, że jest ona zwykle powtarzana jako wydarzenie lokalne i współczesne, świadczy o łatwości jej adaptacji. Tak więc, aby udowodnić, iż Senat winien przeprowadzić wnikliwe dochodzenie w sprawie korupcji, senator J. Thomas Heflin z Alabamy w trzech mowach wygłoszonych w Senacie w latach 1931—1932 opowiadał z wariantami tę samą historię Maka, podając ją jako chwyt pewnego Murzyna z Arkansas, który ukradł panu Jonesowi 90-funtowego wieprzka i schował go w sosnowej kołysce, zapewniając szeryfa, że jest to jego dziecko, chore na zapalenie płuc. Kołysząc domniemane dziecko nucił: *Little baby, don't you cry, You'll be an angel*

*by and by!*<sup>4</sup> (por. kołysankę Maka: *Towneley Plays*, s. 130). I tym razem parodyjne misterium łączy chrześcijańskie elementy rytualne z przedchrześcijańskimi oraz zρέcznie posługuje się folklorem.

*Quem quaeritis in sepulcro...*  
*Non est hic, surrexit...* (trop wielkanocny).

W kościele czeskim *ludus* wielkanocny ma długą i osobliwą tradycję. Odgrywanie go w żeńskim klasztorze praskim Św. Jerzego jest zaświadczone od XII wieku. Ów *ludus paschalis*, stale zmieniający się i rozwijający w średniowieczu w Czechach, odzwierciedla różne fazy rozwojowe zachodniego wzorca, lecz reaguje na kolejne bodźce pochodzenia obcego w sposób oryginalny, jak na to wskazywał kilkakrotnie znawca literatury czesko-łacińskiej, Jan Vilikovský. Uderzające właściwości lokalne zaobserwowano w *Visitatio sepulchri* Św. Jerzego z końca XII wieku, w nowszych wersjach dodających i rozwijających scenę z *Unguentarium*<sup>5</sup>, następnie w dwujęzycznej sztuce z XIV wieku i w czeskiej farsie o sprzedawcy maści z łacińskimi *cantiones* jako wstawkami. Poza farsą czeską zachowały się w nieco późniejszych rękopisach warianty tej samej sztuki z różnych części Niemiec; niezależnie od podobieństw do wariantów niemieckich, w wersji czeskiej występują także pewne cechy szczególne. Ale jakkolwiek byłby genetyczny stosunek wariantów niemieckich i czeskich, wersję czeską tak co do formy, jak i funkcji można rozpatrywać niezależnie od wersji niemieckiej.

Czeska wersja sztuki *Unguentarius*, nazwana przez historyków literatury *Mastičkář*, zachowała się w dwu fragmentach: fragment starszy i dłuższy (431 wierszy)

<sup>4</sup> Congressional Record, 71 Congress Session 3, t. 74, cz. 2, s. 2243.

<sup>5</sup> „Gdy dostawca maści zjawia się po raz pierwszy, jest on postacią niemą. Później, w czternastowiecznym tekście praskim, mówi, lecz wyraża się w krótkich i pełnych szacunku słowach. W jeszcze późniejszym tekście praskim zachwala on swe towary w sposób typowy dla kupca, z czasem przeistaczając się w postać komiczną.” (Craig, 1955 : 34; por. Young, 1956 : I, 402 i n., 673 i n.).



znajduje się w Czeskim Muzeum Narodowym (*Muz.*), późniejszy zaś i krótszy (298 wierszy) zawdzięcza swą nazwę austriackiemu miastu Schlägel, znanemu także jako Drkolná (*Drk.*), gdzie został odnaleziony. Według Gebauera, *Muz.* został napisany około połowy, a *Drk.* w drugiej połowie XIV wieku. Farsa czeska musiała powstać za panowania Jana Luksemburczyka (1310—1346) i nie ma żadnych poważniejszych danych, by dopatrywać się wcześniejszego jej pochodzenia<sup>6</sup>. Fragment *Drk.* urywa się nagle, tuż przed sceną uzdrowienia żydowskiego młodzieńca i następującą po nim sceną trzech Maryj; na początku brak natomiast sceny najęcia pierwszego czeladnika. Tekst *Muz.* natomiast pomija najęcie drugiego czeladnika, na końcu zaś brak kilku zamykających wierszy, stanowiących przejście do właściwej *Visitatio*.<sup>7</sup>

W środkowej części *Muz.* trzy niewiasty śpiewają po łacinie: najpierw każda oddzielnie swoją własną strofkę, następnie wszystkie razem, w odpowiedzi na łacińską pieśń bohatera, zwanego w didaskaliach *mercator* (*Muz.*) lub *medicus* (*Drk.*), a przez swych współromówców — mistrzem Sewerynem.<sup>8</sup> Po dwu pierwszych wierszach, śpiewanych przez trzecią Maryję, wersy 254—255 (*Sed eamus unguentum emere, Cum quo bene possumus unguere*) są rozmyślnie pominięte, aby uniknąć wzmianki o balsamowaniu jako celu odwiedzenia grobu. Tak więc ta część zawiera tylko dwa wersy dziesięciozłóskowe wobec trzech dziesięciozłóskowych wersów każdej z pozostałych pieśni. Wspólna pieśń finałna trzech Maryj ogranicza się do trzech wersów dziesięciosylabowych, podczas gdy w poprzedzających pieśniach po dziesięciosylabowych następują ośmiosylabowe, jednowersowe refreny. Pieśń Maryi pierw-

<sup>6</sup> Odmienny punkt widzenia zob. Černý, 1955 : 74.

<sup>7</sup> Oba fragmenty były kilkakrotnie publikowane — paleograficznie (np. przez Máchala, 1908) oraz w transkrypcji nowoczesnej (np. przez Hrabáka, 1950, i Černého, 1955); oba teksty, oryginalny i transkrybowany, są obecnie łatwo dostępne w antologii Kunstmann (1955 : 93—113), do której odwołuję się również w przypadku innych tekstów staroczeskich, cytowanych w tym wydaniu.

<sup>8</sup> O alternacji obu tytułów w niemieckich wariantach *Unguentarius* zob. Heinzl, 1896 : 56.

szej i Maryi drugiej ma jeden wspólny refren, a pieśń Maryi trzeciej i kupca (*mercator*) ma refren drugi. Wilhelm Meyer ustalił, że dziesięciozłóskowe *ludus paschalis*, a szczególnie scena z *Unguentariusa*, identyczne metrycznie, powstały we Francji, a stamtąd przeniknęły na Wschód. Być może znana formuła modlitewna, zawarta we wstępnym wersie pieśni Maryi pierwszej — <sup>234</sup>*Omnipotens pater altissime* — stała się pierwotnym impulsem dla strofy dziesięciozłóskowej (zob. Dürre, 1915:17).

Autor czeskiego *Unguentariusa* gra tym typem wiersza, łącząc m.in. passusy łacińskie z czeską ramą tekstu. Tak więc *tertia Maria cantat* po łacinie, a następnie *dicit ricmum* po czesku. Wers pierwszy i ostatni owego *ricmus* napisany jest dziesięciozłóskowcem, w przeciwieństwie do dominujących w tekście ósmiozłóskowców (por. 258—260), <sup>257</sup>*Jako sě ovčičky rozběhajíú...* <sup>262</sup>*A mnoho nemocných usdravoval* <sup>9</sup>. Natychmiast po zapowiedzi czeladnika Rubina o zakupie maści i po rozejściu się wieści o poszukiwaniu wonnych maści przez trzy niewiasty, pojawiają się tendencje do dziesięciozłóskowców. *Rubinus*: <sup>215</sup>*é, žádný mistře, rač vesel býti.* <sup>216</sup>*Chce k náma dobrý kupec přijiti.* Kupiec pyta, czy go trzy niewiasty znają: <sup>223</sup>[A] *tyt', Rubine, dobrých mastí ptajiú.* <sup>224</sup>*A zdat' ty mne, Rubine, neznajiú?* Rubin dziesięciozłóskowcem *ad personas*: <sup>232</sup>*Slyšal jsem, že drahých mastí ptáte* (por. 320). *Marie dicunt* do kupca: <sup>338</sup>*Pro to také masti nehledámy...* <sup>342</sup>*Aby sě tiem šlechtnějie jmělo.* <sup>343</sup>*Máš-li mast s myrrú a s tymiánem...* <sup>355</sup>*Milý mistre, rač nem to zjěviti.* Z kolei *mercator dicit* do trzech Maryj: <sup>358</sup>*Za tři hřivny zlata sem jiu dával.* Uprzejma rozmowa z niewiastami zamienia się w kłótnię Seweryna z żoną, w której posługują się oni parodią dziesięciozłóskowca: <sup>372</sup>*Mnohé ženy ten obyčej jmajiú,* <sup>373</sup>*Kdy sě zapiú, tehdy mnoho bajiú.* <sup>374</sup>*Takéž*

<sup>9</sup> W czternastowiecznej czesko-łacińskiej *Visitatio* występuje tendencja do przekazywania łacińskiego dziesięciozłóskowca w przekładzie czeskim, np. *Cum venisse unguere mortuum, Monumentum inveni vacuum* — „Gdy przyszedłam leczyć martwego, Znalazłam grób, a w nim nikogo” (Máchal, 1908 : 102; por. Jakobson, 1934 : 449).

tato biednicě nešvarná... Uxor clamat: <sup>386</sup>To-li je mé k hodóm nové rúcho... <sup>389</sup>Dávaš mi poličky za oděnie...

Symboliczny dystans między mansionem trzech Maryj i straganem kupca nie jest połączony wymianą łacińskich *cantiones*. Każda Maryja śpiewa swoją strofkę, *deinde dicit ricmum*. Pierwsze dwie wypowiedzi są właściwie przekładem łacińskich lamentów Maryi Magdaleny i Maryi Jakubowej, ale następne strofki, mówiące o nabyciu wonnych korzeni i zamiarze namaszczenia ciała Chrystusowego, pozostają nieprzetłumaczone, nie nadszedł jeszcze bowiem moment wejścia niewiast na tę część sceny, która jest przeznaczona dla kupca, i ich wzajemnych pertraktacji. Pragnienie Maryi Salome *unguere corpus domini sacratum* zostaje zastąpione w jej czeskim *ricmus* przez lament nad Chrystusem mistrzem-uzdrowicielem (<sup>259</sup>*Takéž my bez mistra svého*, <sup>260</sup>*Jesu Krista laskavého*, <sup>261</sup>*Ješto nás často utěšoval*, <sup>262</sup>*A mnoho nemocných usdravoval*).

W swych czeskich replikach Seweryn odpowiada wyłączenie na czeskie, a nie łacińskie, repliki trzech Maryj. Zaprasza on niewiasty, by wstąpiły do jego sklepu i kupiły maści, ale przed dobieciem targu on sam przybiera rolę uzdrowiciela i każe Rubinowi niezwłocznie zająć się zmarłym (*umrlec*): „onym niewiastom na próbę, a mym maściom na sławę” (<sup>274</sup>*Temto paniem na pokušenje*, <sup>275</sup>*A mým mastem na pochválenie*). Schmidt nie zrozumiał tej kompozycji.

Zaraz po tym następuje parodyjne zmartwychwstanie. Przy pomocy Rubina Abraham przynosi na scenę martwe ciało swego syna Izaaka. Imiona te są oczywistą aluzją do tematyki Zmartwychwstania. Lerch zanalizował dokładnie związek między ofiarowaniem Izaaka i ofiarą Chrystusa w tradycji patrystycznej i średniowiecznej: syn Abrahama miał być zapowiedzią Syna Bożego, Jezusa zaś nazywano „prawdziwym Izaakiem”. W drodze do sklepu Abraham obiecuje wynagrodzić mistrza Seweryna, jeśli ten uzdrowi jego syna. Scena ta stanowi groteskowy splot stylu podniosłego i potocznego i otwiera się uroczystym wersem dziesięciozłoskowym — <sup>276</sup>*Bych mohl uvzvěděti od mistra Severína* — i propozycją-kalamburem <sup>278</sup>*tři hřiby a pól sýra* (trzy grzyby i pół sera), gdzie *sýra* korespon-

duje z *syna*, *tři hřiby* zaś zastępują zwyczajowe honorarium wymagane przez doktora szarlatana — <sup>297</sup>*tři hřivny* (trzy grzywny). Po przybyciu Abraham zwraca się z szacunkiem do „czcigodnego i sławetnego mistrza”, (<sup>279</sup>*Vítaj, mistře cný i slovutný!*), i błaga, by ten kazał synowi jego, Izaakowi, powstać z martwych (<sup>285</sup>*By račil mému synu z mrtvých kázati vstáti*). W nagrodę obiecuje mu dużo złota. W patetycznych słowach, wzywając pomocy Syna Bożego (<sup>301</sup>*Pomáhaj mi, Boží Synu*), powołując się na imię Boże (<sup>303</sup>*Ve jmě Božie jáz tě mažiu*) i własny kunszt (<sup>304</sup>*Jiuzi chytrostiú vstáti kážiu*), Seweryn każe Izaakowi powstać i chwalić Pana, Najświętszą Maryję i Jej Syna: <sup>307</sup>*Vstaň, daj chválu Hospodinu*, <sup>308</sup>*Svaté Mařie, jejie Synu!* We fragmencie *Visitatio sepulchri* (należącym do Muzeum) podobnych słów używa Ortulanus, aby oznajmić Zmartwychwstanie Maryi Magdalenie: <sup>47</sup>*Chvaliz svého Hospodina*, <sup>48</sup>*Jesu Krista, Svaté Mari Syna* (Máchal, 1908:119).

Wersety z Ewangelii — *Et ait: Adolescens, tibi dico, surge. Et resedit qui erat mortuus, et coepit loqui* (Łc. 7:14, 15) — zostały sparodiowane w rozkazy Seweryna *Vstaň* i w odpowiedzi Izaaka. *Quo finito fundunt ei feces super culum. Ipse vero Yssaak surgens dicit ricmum*. Odpowiedź ta zaczyna się jednorymowym czterowerszem siedmiozgłoskowym, z którego trzy wiersze kończą się słowem jednozgłoskowym, tworząc w ten sposób komiczny chwyt, wzmocniony przez kalamburowe rymy: (*ach! — spách, spách — vstach, avech! ach! — z mrtvých vstach, vstach — nóstrach*):

<sup>300</sup> *Avech! avech! Avech! Ach!*  
 Kak to mistře dosti spách,  
 Avšak jako z mrtvých vstach,  
 K tomu se bezmál nóstrach.

W wersji złożonym z wykrzykników (309) powtórzony został pełny repertuar żawołań typowych dla staro-czeskich lamentów Matki Boskiej. „Płacz Matki Bożej w Wielki Piątek”: <sup>13</sup>*Ach auvech auvech auvech...*; <sup>27</sup>*Auvech auvech, žalosti i bieda*; <sup>32</sup>*Auvech auvech, túho má veliká*; <sup>44</sup>*Ach, auvech, ach bieda mně*; <sup>131</sup>*Auvech, auvech, hořě mého* — itd. (Truhlář, 1891:192 i n.). „Płacz Maryi Panny”: <sup>3</sup>*Ach avech, slyšěla sem zlú no-*

vinu; <sup>6</sup>Ach...; <sup>51</sup>Auvech, moje žalosti — itp. (Nejedlý, 1954:401 i n.). Płacz Maryi Magdaleny we fragmencie ze sztuki wielkanocnej: <sup>21</sup>Ach mně...; <sup>73</sup>Auvech, kto by se toho nadal; <sup>90</sup>Ach, veliká mojě nůžě — itd. (Máchal, 1908:118 i n.). Echa liryki maryjnej znajdują się także w prośbie Abrahama: <sup>280</sup>Jáz sem přišel k tobě smutný, <sup>281</sup>Hořem sám nečiuju sebe! „Przybywam do ciebie okryty żalobą; nie posiadam się z rozpaczny” — (por. Truhlář, 1891), <sup>112</sup>Čiuju mdloby k srdciu jdúce; <sup>179</sup>Až ot tebe smutná pojdu. Podobnie w lamencie Abrahama: <sup>285</sup>Pohynulo nebožátko! „zginęło niebożátko” — rymujące się z *dět’átko* „dzieciątko” — powtarza model maryjny. Por. „Płacz Maryi Panny” w rękopisie Hradeckim: <sup>367</sup>Nepohynet’ tvé dět’átko (Patera, 1881); „Stella Maris”: <sup>15</sup>Pros za ny nebožátka <sup>16</sup>Svého zmlitkého dět’átka (Kunstmann, 1955:15).

Dalsze wersy czterowersza Izaaka (309—312) — „Jakże długo, o panie, spałem, lecz powstałem jak gdyby z martwych, a przy tym niemal wypróżniłem się” — nadają przedstawieniu zabarwienie niby-zmartwychwstania, podobnie jak niby-narodzenie *lytyll day-starne* Maka. Oba teksty są po prostu farsową zapowiedzią późniejszych wysublimowanych misteriów. Imię pacjenta wspomnianego wyżej lekarza szarlatana nawiązuje do biblijnego Izaaka, który, w przeciwieństwie do Chrystusa, był tylko nie spełnioną ofiarą.

Podziękowanie, jakie Izaak składa swemu zbawcy — <sup>313</sup>Děkuju tobě, mistrě, z toho, <sup>314</sup>Ež mi učinil cti přieliš mnoho „Dzięki ci, mistrzu, za uczyniony mi tak wielki zaszczyt” — jest parafrazą fragmentu znanej *Pieśni Kunhuty* (Kunstmann, 1955:8 i n.) z początku XIV wieku: <sup>17</sup>Děkujemy tobě z tvého <sup>18</sup>Z milovanie velikého... <sup>25</sup>Chvála tobě, Bože, z toho, <sup>26</sup>Ježe činiš divóv mnoho „Dziękujemy ci za Twą wielką miłość... Chwała Ci, Boże, za uczynienie tylu cudów”. Przytoczona suplikacja Abrahama zawiera również formułę <sup>282</sup>Protož snažně prošiu tebe, <sup>283</sup>by ráčil... „Dlatego usilnie błagam Cię, byś raczył...”, która jest reminiscencją *Pieśni Kunhuty*; <sup>88</sup>Proto prosím, Bože, tebe... <sup>96</sup>Rači... „Dlatego błagamy Cię, o Boże... Racz...”. Wychwalanie przez Izaaka mistrza, który zamiast namaścić mu głowę, jak to jest w zwyczaju, namaszcza mu całe *culum* (315—

—319), wydaje się parodią wiersza: *Oleo caput meum non unxisti: haec autem unguento unxit pedes meos* (Lc. 7:46).

Według Pseudo-Mateusza, gdy Święta Rodzina uciekała do Egiptu, Chrystus powiedział: «...*Ego viam vobis breviabo, ut quod spatio triginta dierum ituri eratis, in hac una die perficiatis.*» *Haec illis loquentibus ecce prospicientes videre coeperunt montes Aegyptios et civitates eius... Et in unam ex civitatibus Aegypti quae Sotinen dicitur ingressi sunt.* Nazwa miasta ma liczne warianty: Sotinen, Sotrina, Sihenem (Bonaccorsi, s. 200)<sup>10</sup>. Przybiera ona formę Kamnys z chwilą wejścia tej opowieści do czeskiej wierszowanej *Infantia Jesu*, napisanej, jak dowodzi Havlík (1887:242), na początku wieku XIV (*Výbor*, kol. 402): «*Dnes vám Kamnys dám viděti, Do něhož nám bylo za třidcěti dní jiti.*» *A když tam jdúce mluviechu, Před Kamnys městem sě uzřiechu.* „«Dzisiaj pozwolę wam ujrzeć Kamnys, do którego mieliśmy dotrzeć w ciągu trzydziestu dni.» A gdy szli, rozmawiając po drodze, znaleźli się przed miastem Kamnys.” W pochwalce Abrahama jego „cudownego dziecka” znajdujemy trawestację tego cudu, gdzie Kamnys zostaje cudacznie przetransponowane w kamna „piec”: <sup>289</sup>*A když na kamna vsedieše,* <sup>290</sup>*Tehdy vidieše,* <sup>291</sup>*Co sě prostřěd jistby dějieše.* „Gdy zasiadł na piecu, widział, co działo się pośrodku izby.”

Inne cudowne wydarzenie, które Abraham przypisuje swemu synowi — <sup>287</sup>*Bielý chléb jědieše* <sup>288</sup>*A o ržěném nerodieše* „Jadł biały chleb, a nie chciał razowego” — nawiązuje do historii z *Infantia Jesu*, który w czasie głodu w sposób cudowny rozmnożył pszenicę (*Výbor*, Kol. 404, 410). Trzecia i ostatnia cudowna historia — <sup>289</sup>*Když pivo uzřieše,* <sup>111</sup>*Na vodu oka neproděieše* „Gdy ujrzał piwo, nie spojrział nawet na wodę” — parodiuje *miraculum in Cana Galilaeae*.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Z tym ostatnim por. wers z *Prozy Osla* — *Hic in collibus Sichen* (Young, 1951 : I, 551): wskazuje to na związek między rytuałami Osla i oktawą Trzech Króli, upamiętniającymi ucieczkę do Egiptu.

<sup>11</sup> Parodie cudów, przypisujące nadprzyrodzony charakter zjawiskom zwyczajnym, często żartobliwie ukrywają banalne tałologie za pomocą synonimii lub permutacji. Tak więc zamiast cudownego uzdrowienia niewidomego, który przejrzał, staro-

Po paradyjnym zmartwychwstaniu Seweryn prosi trzy niewiasty, aby podeszły bliżej i wybrały coś z jego wonnych korzeni. Temat Zmartwychwstania zostaje celowo osłabiony. Znikają parafrazy tekstów kościelnych. Wiersz staje się bardziej luźny metrycznie: na przykład wśród czternastu wersów zachwalających towaru lekarza szarlatana (323—336) tylko dwa są ośmio-sylabowe. Pojawiają się wymyślne rymy, wiążące różnorakie formy gramatyczne imion własnych i rzeczowników pospolitych w uderzająco zbliżony kształt dźwiękowy: <sup>323</sup>Mařie — <sup>324</sup>mast z zamorie: <sup>325</sup>pátek — <sup>326</sup>Z Benátek. Kupiec powściągliwie proponuje kosmetyki: „może życzycie sobie barwiczki, panie” (<sup>333</sup>Ličíte-li sě, panie, rády, z komicznym rymem *lička* i *brady*). Możliwe, że pamięta on poprzedni zakup kosmetyków przez Maryję pierwszą (*prima Maria*), ale teraz dostaje grzeczną odprawę od trzech Maryj: „Nie chcemy wabić młodych chłopców” (337). W czeskiej wersji sztuki po raz pierwszy pojawia się temat zachowania ciała Chrystusowego za pomocą namaszczenia, wprowadzony przez gości i potwierdzony przez Seweryna (339—354). Teraz nie ma ani śladu tematu zmartwychwstania, rozwijanego w rozmaitych wariantach czeskich *ludus paschalis*. Por. Máchal, 1908:151: <sup>29</sup>Ale pod'me masti kupovati, <sup>30</sup>Kterůž bychom mohly ulěčiti <sup>31</sup>Tělo Pána přěslavného „Lecz chodźmy zakupić maści, by uleczyć nimi ciało uwielbianego Pana”; Máchal, 1908:99: *Ješto můžem zalěčiti* <sup>32</sup>Rány našeho tvorcě milého „Ponieważ możemy uleczyć rany naszego ukochanego Stwórcy”; Máchal, 1908:102: <sup>33</sup>Když biech přišla lěčiti mrtvého „Kiedym przybyła, by uzdrowić zmarłego”. Kupiec podkreśla element rozkładu, który przynosi śmierć i pogrzeb: <sup>350-351</sup>...mrtvé tělo... dlúho v hrobě hřbělo. Jedyńą aluzją do wstępnej sceny powstania z martwych jest odwołanie się do ustalonej ceny trzech grzywien.

---

czeskie *Sermo pascalia bonus* (Máchal, 1908:132 i n.) głosi cud o ślepcach, którzy nie widzieli, i o chromych, którzy kulili (<sup>168</sup> *slěpí... nevidali* <sup>169</sup> *a chromí... kulhali*). Z drugiej strony, w scenie z niemieckiego *Unguentus* wystawia się doktora — cudotwórcę, za którego sprawą niewidomi odzyskali mowę, a niemi zaczęli jeść: *Dye blinden macht er sprechen, Dye stummen macht er essen* (Bäschlin, 1929:22).

Mistrz Seweryn mógł być pocieszyć starego Abrahama, ale nie może zrobić nic, aby ukoić głęboki smutek (<sup>359</sup>*veliký smutek*) trzech Maryj; wobec tego proponuje zniżkę ceny. W ślad za tą propozycją następuje ostry protest ze strony *uxor mercatoris*, której zrzedne biadolenia stanowią uderzający kontrast w stosunku do podniosłych lamentów trzech niewiast. Wykorzystanie monorymowego trójwiersza i czterowiersza wzmacnia efekt żartobliwy. Oryginalny tekst czterowiersza musiał brzmieć następująco:

<sup>364</sup> *I co pášeš sám nad sobú  
I nade mnú, chudú robú?  
A proto ty lkáš chudobú,  
Já také, hubená, s tobú!*

[„A cóż ty czynisz sobie i mnie, nieszczęsnej kobiecie? Dlatego cierpisz w niedostatku, jak ja, nieszczęsna, cierpię wraz z tobą.”]

Tradycyjna farsowa sprzeczka małżeńska kończy się bijatyką i wymówkami żony: <sup>366</sup>*To-li je mé k hodóm nové rúcho*, <sup>111</sup>*Že mě tepeš za mé ucho?* „Czyż to bicie w ucho to mój nowy strój świąteczny?”<sup>12</sup>

Ta bijatyka wielkanocna odzwierciedla starą tradycję ludową, rozpowszechnioną w Europie i znaną do dziś dnia na wsi czeskiej pod nazwą *mrškačka* „chłosta”, „chłostanie”, *šlehačka* „klapsy” albo *pomlázka* „różga z łożyny albo z wierzby”; kobiety są chłostane lub uderzane przez mężczyzn, głównie przez swych mężów. *Mariti... verberant uxores et hoc virgis de mane in lecto, vel manibus*, jak zauważył XIV-wieczny świadek, Konrad Waldhauser w swoim *Postilla studentium sanctae pragensis universitatis*. Te potoczne nazwy są zaświadczone począwszy od XV wieku: według Rokycany — *Divky s pacholky pomlážejí se a mrskají* „dziewczęta i chłopcy chłoszczą się nawzajem” (zob. Zibrť, 1889:77 i n.; Holub i Kopečný, 1952:286; Stumpfł, 1936:297, ze świadectwami z XII wieku). Istnieją specjalne rymowanki wielkanocne, opiewające sam obrzą-

---

<sup>12</sup> Por. wariant niemiecki: *Ja, ja leyder Sin das dye nuwen cleyder, Dye du mir czue desen ostern hast gegeben?* (Bäschlin, 1929 : 18).



dek, na przykład *Pantáta se rozzlobil, Dal paňmámě šňupičku*, albo *A tu vaši paňmaminku Vyšlohat nechejte!* (Plicka, 1944:131, 134). Dalsza kłótnia w tekście, utrzymana w jeszcze niższym stylu, zawiera bowiem wzajemne wyzwiska dwu czeladników, i ucięta podobnym „Przestań” (<sup>129</sup>*Přěstaň*) — znowu opóźnia doręczenie zakupów trzem Maryjom. Gdyby fragment *Muz.* zawierał koniec sceny, powinno by nastąpić zwykłe: *Quibus acceptis, accedant ad Sepulchrum* (zob. Young, 1956:I, 403).

Sztuka nie ogranicza się do zestawienia rzeczy świętych i świeckich, parodiujących to, co uświęcone: w tym, co świeckie, krzyżują się dwie warstwy — pompatyczny lekarz-szarlatan oraz parodia tej postaci odegrana przez jego pomocników. Powstaje wielowarstwowa hierarchia. Pustrpalk służy Rubinowi, tak jak Rubin służył Sewerynowi: *Drk.* 229 i n.: „Rubinie, mój panie miły (*milý pane mój*), jestem waszym powolnym sługą... Służmy obaj jak najlepiej naszemu panu (*svému pánu*)” — „Miły panie (<sup>387</sup>*Milý pane*)”, *Phillipus dicat ad Ihesum* w czeskiej sztuce pasyjnej, odkrytej we fragmentach z *Drkolny* wraz z *Unguentariusem* (Máchal, 1908:96), <sup>389</sup>*Rač nám ukázati otcě svého*, <sup>390</sup>*Toho pána nebeského* „Racz nam ukazać swego Ojca, tego niebieskiego Pana”.

Wymiana zdań pomiędzy dwoma pomocnikami lekarza-szarlatana jest najbogatszym zbiorem przekazanych wulgaryzmów języka staroczeskiego, przeplatających się z wyszukаныmi próbkami ówczesnej czeskiej poezji. Rubin cytuje epigramatyczny trójwiersz z *Alexandreis* (V 503 do 505: zob. Trautmann, 1910:7), po wypowiedzeniu tej samej maksymy w wulgarnym stylu ludowym: <sup>95</sup>*Však proto i hovna jiuž nejmaš*. Zabawna walka „genealogiczna” czeladników, prowadzona w czysto kolokwialnym wierszu wolnym, z krotochwilną trzysylabową rymiką (<sup>115</sup>*Vavřěna-zavřěna*, <sup>119</sup>*Hodava-prodává*), przetwarza niektóre wstępne fragmenty z *Žywota Šw. Prokopa*, napisanego wierszem wolnym na początku XIV wieku (zob. Jakobson, s. 4) *Muz.*: <sup>103</sup>*To tobě chciu pověděti* — *Prokop*; <sup>2</sup>*Co jáz vám chciu pověděti*; *Drk.*: <sup>203</sup>*Známy tě, kteréhos rodu*, <sup>204</sup>*Všaks biřicov syn z Českého Brodu* — *Prokop*: <sup>21</sup>*Svatý Prokop*

jest słowenskiego рода „Nedaleko ot Českého Broda (Kunstmann, 1955:288).

Rubin utrzymuje, że głosił zawsze chwałę swego pana (210). Teraz opiewa go używając takich ozdobi-ków, jak aliteracje (<sup>119</sup>*Meho mistra masti mohú spomoci*) lub rym homonimiczny: <sup>54</sup>*Právět vešde jeho jmě světie*, <sup>55</sup>*Krátčě řkúce, po všem světě*, <sup>56</sup>*Nikdiež jemu nenie rovně* „Zaiste wszędzie imię jego jest chwalone; Krótko mówiąc, nigdzie w całym świecie nie ma równego mu”. Ta pochwała zostaje jednak natychmiast odparta ordynarnym skatologicznym dowcipem Rubina (<sup>57</sup>*Kromě žet' prdí neskrovně*). Doktor-szarlatan zostaje wyszydzony przez swego pomocnika zarówno w słowach, jak i we wstępnej pieśni: <sup>27</sup>*Sed', vem přišel mistr Ypokras* <sup>28</sup>*de gratia divina*, <sup>29</sup>*Neniet' horšieho v tento čas* <sup>30</sup>*in arte medicina*. <sup>31</sup>*Komu která nemoc škodí* <sup>32</sup>*A chtěl by rád živ býti*, <sup>33</sup>*On jeho chce usdraviti*, <sup>34</sup>*žet' musí dušě zbýti*. „Takoż przyszedł do nas mistrz Hipokrates, z łaski Bożej, nie masz dziś nikogo gorszego w sztuce medycznej. Każdy, kto cierpi na jakąś chorobę i chciałby pozostać przy życiu, musi wyzionąć ducha, gdy chce być przez niego leczony”. Według czeladnika, jego mistrz ani nie pomaga zmarłemu zmar-twychwstać, ani umierającemu ożyć, pomaga tylko chorym przenieść się do wieczności. W następującym *ricmus* Rubin przedstawia, jak po zabiegach Seweryna jego pacjent „nagle zgiął się we dwoje” (<sup>70</sup>*sě náhle vzpruči*), podczas gdy *Infantia Jesu* powiada, że Jakub nagle zgiął się we dwoje (*sě zpruči*) i umarł, ale Jezus kazał mu natychmiast powstać (*Výbor*, kol. 417)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Według Rubina, „ani w Bohemii, ani na Morawach, jak utrzymują uczeni w piśmie, ani w Austrii, ani na Węgrzech, ani w Bawarii, ani w Rosji, ani w Polsce, ani w Karyntii... nigdzie nie ma takiego, który by mógł dorównać” jego mistrzowi (49—56). Jakiegokolwiek współzależności genetyczne istnieją między tą tyradą a spisem podróży doktora-szarlatana z monologu niemieckiego Rubina (*Er hat durchfahren manche lant, Hollant, Probant, Russenlant, itd.*), wersja czeska *weicht inhaltlich von den deutschen Fassungen ab* (Bäschlin, 1929: 23 i n.) i wydaje się zawierać aluzje do współczesnego poematu czeskiego *De memoria mortis* (zob. Kunstmann, 1955: 153). Te dydaktyczne wiersze odmalowują wszechmoc Śmierci „na Węgrzech, w Niemczech, na Morawach, w Bohemii, w Polsce i w Zittau” — krótko mówiąc, „we wszystkich krajach” (*po všěch*

Jest rzeczą godną podkreślenia, że forma muzyczna makaronicznej pieśni Rubina jest wiernym naśladowaniem wersji *Visitatio* od Św. Jerzego, mianowicie melodii z rozmowy „Maria” — „Raboni”, która symbolizuje zmartwychwstanie Chrystusa (zob. Nejedlý, 1954 : 235 i n., 246, 282 i n.). Układ sylabiczny *cantio* Rubina — 2 (8+7) — jest identyczny z formą sylabiczną antyfon, śpiewanych przez trzy Maryje, gdy chodziły *unguere Iesum* (zob. Young, 1956 : I, s. 375). Przypuszczalnie pierwsze zawołanie Seweryna, po pieśni jego czeladnika, trzykrotnie powtórzone — 73, 89—90 *Rubine, Rubine!* — jest kalamburyczną aluzją do „Raboni”.

We fragmencie z Drkolny *Unguentariususa* czeskiego, po naleganiach Abrahama, oznaczonego w rubrykach po prostu jako *Judeus*<sup>14</sup>, doktor-szarlatan obiecuje przywrócić do życia martwego młodzieńca. Wzywa on swych pomocników, aby przygotowali odpowiednie maści, i po krótkiej sprzeczce zabierają się do roboty, wiedząc, że pojawią się nowi nabywcy „z dalekich krajów” (238, 246 z *daleké vlasti*), którymi oczywiście są trzy Maryje. Zestaw lekarstw Rubina składa się głównie ze środków afrodyzjakalnych, „najważniejszej i drogocennej maści, której nie ma ani w Pradze, ani w Wiedniu” (253—254). W scenie ożywienia Izaaka z *Muz.* szarlatan-lekarz wypowiada magiczną formułę wskrzeszającą:

303 *Ve jmě božie jáz te mažiu,  
Jiuzi', chytrostiú vstáti kážiu.*

*zemiech*) albo, jak mówi Rubin, „w całym świecie” (po *všem světě*). Przyległa strofa tego poematu stwierdza niemożność oparcia się śmierci za pomocą maści — *neklad' masti*. Rymuje się to z *vlasti* „ziemi”, i taki sam rym *smasti* — *svlasti* znajdujemy w sąsiednim dwuwierszu wypowiedzi Rubina. Warto podkreślić, że popularny obraz śmierci jest zastosowany do jej rzekomego antagonisty.

<sup>14</sup> Pierwsza, śpiewana linijka monologu Żyda *Chyry, chyry achamary!* — interpretowana była jako „naśladowanie żydowskiej mowy” (Máchal, 1908 : 220). Najprawdopodobniej jednak są to po prostu czeskie wykrzyknienia: *Chyry, chyry! Ach, a mary!* („Choroby, choroby! niestety i śmierć!”) Por. polskie dialektałne *chyra* „choroba”, w staroczeskim *chyrauvy* albo *churavý* „niedomagający”, w rosyjskim *chiriet'* „słabować” czeskie *mary* „śmierć”, dosłownie „kafalk”.

[„W imię Boże namaszczam ciebie, a teraz swym kunsztem nakazuję ci, byś wstał.”]

W *Drk.* Rubin obiecuje cudowne skutki „drogocennej maści” każdej żonie cierpiącej z powodu bierności płciowej męża (<sup>153</sup> *Kteráž muž žena jmá,* <sup>154</sup> *Ješto v noci nevstává*) oraz używa analogicznej podniecającej formuły z podobnym rymem:

<sup>153</sup> *Když svému muži málo pomažeš  
kdy chceš kokrhati jmu kážeš.*

[„Gdy trochę namaścisz swemu mężowi, możesz mu kazać piąć, kiedy zechcesz.”<sup>15</sup>]

Kogut, ściśle związany z symboliką erotyczną w tradycji ludowej,<sup>16</sup> jest równocześnie związany z rytuałem wielkanocnym. — „Kolumna dla koguta” zajmuje centralne miejsce w widowisku pasyjnym (zob. *Chambres*, 1903 : II, 84). W swej instruktywnej monografii *Der Risus Paschalis* H. Fluck wyjaśnia: *dass zum Zwecke des Ostergelächters eine Hilfsperson, ein «Pau-renknecht» zugezogen wurde, der durch sein Kikeriki der Predigt den nötigen Anschauungs- bzw. Anhörungsunterricht geben musste* (1934 : 198). W czeskich wierszykach ludowych, związanych z wielkanocnym „zwyczajem chłosty” (*mrškačka*) (Plicka, 1944 : 136) — *Kohoutek kokrhá, Slepíčka kdáče, Panimáma do komůrky Pro vajíčko skáče!* „Kogut pieje, kura gdacze, pani matka leci do spiżarni po jajko”. *Mrškačka i kupačka* „kąpiel”, inny stary zwyczaj wielkanocny — *iuvenes obdormientes matutinum de mane proiciuntur in aquam*<sup>17</sup> — są wzmiankowane w morawskich pieśniach wielkanocnych (Plicka, 1944 : 139), w których występuje wymyślna gra tradycyjnej symboliki, jak to złotoro-

<sup>15</sup> W *Muz.* Rubin reklamuje maści pobudzające posługując się porównaniem z kijem (<sup>175</sup> *Vstane jmu jako pól žebračie holi*).

<sup>16</sup> Por. w szczególności czeski zwyczaj „kary śmierci dla koguta” (zob. Zíbrt, 1950 : 541—572).

<sup>17</sup> *Postilla studentium* Waldhausera, cytowana i zinterpretowana przez Zíbrta, 1889 : 82; 1950 : 265 i n. Także w bałkańskich sztukach rytualnych te dwa symbole erotyczne — chłosta różgami i zanurzanie w potoku — występują jako zaklęcia zniwne (zob. *Chambres*, 1933 : 220).

gi baran, złota różga, kogut i woda. Niewiasta z tej rytualnej pieśni, kiedy ją proszą, by skoczyła do wody, odpowiada: *Nač bych já tam skákala, Sukničku si máchala. Kde bych ju sušila? U Pámbička v koutku, Na tom zlatým proutku, Ten proutek se ohýbá, Kohout na něm kokrhá* „Po co bym miała skakać i zmoczyć spódnice? Gdzie ją wysuszę? — W kąciuku u Pana Boga, na tej złotej różdze. Rózceczka się gnie, a kogucik na niej pieje.” Na Wielkanoc dziewczęta w Czechach dają swoim chłopcom jajka pstro malowane, zwane „sroki” (Zíbrt, 1950 : 262 i n.). Podczas przygotowywania cudownej maści w celu wskrzeszenia młodego Judeusa, Rubin śpiewa jedną z tych *cantiones scuriles*, które wyższe duchowieństwo Pragi usiłowało wykorzenić, przynajmniej *in atrio ecclesiae* (zob. Höfler, 1862 : XVI i n.). Pieśń ta jest bliska słowiańskim zagadkom erotycznym, które towarzyszą uroczystościom weselnym lub budzeniu młodej pary: *237 Straka na stracě přeletěla řěku, 238 Maso bez kosti provrtělo dievku...* „Sroka na sroce przeleciała przez rzekę; mięso bez kości przebiło dziewczynę.” Według przesądów średniowiecznych, jedna sroka oznacza śmierć, a dwie wróżą uzdrowienie.<sup>18</sup> Wyrzekania Rubina na bóle w kościach wywołane ubijaniem maści są humorystyczną aluzją do bólu z powodu ubijania mięsa bez kości: *239 Mistre, jiuž sem tuto mast tlúkl dosti, 240 Až mě bolejiú mé všě kosti.* Współistnienie i współzależność śmiałej bufonady i wysublimowanego misterium zaskakiwało i odpychało pruderyjnych badaczy dramatu średniowiecznego. Cytujemy jeden z licznych przykładów, mianowicie J. Truhlára, który był „zgorszony” centralną sceną czeskiego *Unguentariususa* jako „szczytem najordynarniejszego plugastwa”, które „w swym brudzie i sromocie przekracza wszelkie granice przyzwoitości” (1891 : 19, 33, 173). Podobnie Dürre: „Scena z handlarzem była gruntem, na którym cuchnący grzyb humoru igrców doskonale rósł” (1915 : 41). Błąd tak „zmodernizowanego” podejścia do niecenzuralnej bufonady, organicznie związanej z dramatem religijnym, przeko-

---

<sup>18</sup> *Handwörterbuch der deutschen Aberglauben*, II (Berlin 1929/30 : 795 i n.).

nywająco wykazał Gardiner: „Zabarwienie późniejszym purytyzmem umysłów i wyobraźni widza średniowiecznego jest po prostu ahistoryczne” (1940 : 4).

Dla średniowiecznego dramatopisarza i widza parodia misterium nie była bluźnierstwem, podobnie jak w dramacie hiszpańskim intermedia — gdzie lokaje przedrzeźniali akcję sztuki, przygody miłosne swych szlachetnie urodzonych panów — bynajmniej nie godziły w honor hidalgów. Wiara w Eucharystię, Narodzenie i Zmartwychwstanie była zbyt silna, by mogła nią zachwiać parodia. Parodia Zmartwychwstania miała ośmieszyć nie Mękę Pańską, lecz marność tego świata w przeciwstawieniu do wzniosłych wydarzeń historii świętej.

W teatrze średniowiecznym *vulgus* wyrażał się i zachowywał wulgarnie. Nawet *Iesus quasi in specie Ortolani apparens*, jako przeciwstawienie Jezusa *in specie Christi*, rozmawia z Magdaleną niczym zwykły ogrodnik. Na przykład w staroczeskim *Ordo trium personarum* (Máchal, 1908 : 160): <sup>240</sup> *A protož náhle beř mi šě s oci pryč,* <sup>245</sup> *Nebt' zlámu o hlavu tento rýč,* <sup>246</sup> *A netlač mi po cibuli,* <sup>247</sup> *At' nedám rýčem po rebuli!* „A dlatego zabieraj mi się z oczu, a jak nie, to złamię tę łopatę o twój łeb. A nie depcz mi po cebuli, bo dostaniesz łopatą po zadzie.”<sup>19</sup>

Według zasad inscenizacyjnych średniowiecza rozmieszczano równocześnie na scenie kilka oddzielnych mansionów. Sztukę rozgrywano w nich kolejno albo nawet jednocześnie, a do odpowiednich miejsc przypisane były zjawiska o niezmiennej wartości. A więc dla sceny, gdzie pojawił się *unguentarius*, wymagano innego mansionu, z dala od Grobu. W rezultacie powstawała znacznie większa autonomia owych lokalnych akcji — mnogość wewnątrz jedności dramatycznej. Mansiony były wbudowane w całość sztuki i pozostawały we wzajemnej zależności, nawet gdy kram *unguentarius*a przenoszono z bocznego ołtarza na rynek.

---

<sup>19</sup> Analogiczne żarty z parodyjnego ogrodnika występują w niemieckich wariantach *ludus paschalis*, „gdy okoliczność (w opinii Wirtha) jest zupełnie niewłaściwa”. Zwróciliśmy uwagę na podobne aluzje do przeszłości Magdaleny w czeskim *Unguentariusie*.

Zasada *ioca seriis miscere* była charakterystyczna dla średniowiecznego stosunku do sztuki dramatycznej. Trzeba się tu zgodzić z Curtiusem: „Znajdujemy w średniowieczu żarty w dziedzinach i gatunkach, które nasz współczesny smak, wykształcony na estetyce klasycznej, absolutnie wyklucza” (1953: 424). Farsa była ściśle związana z misterium, co sugeruje nawet etymologia. Części nabożeństwa były „faszerowane” najpierw łaciną, a potem ojczystymi interpolacjami: „takie kombinacje nazywały się *farsia*, *farsura*, *epistola farcita* lub *farsa*, a późniejsze użycie tego słowa na oznaczenie sceny komicznej wskazuje na charakter, który musiało ono mieć wcześniej” (Wickersham Crawford, 1937: 8). Tradycje faszerowania, nadziewania kłócącymi się ze sobą przyprawami i — ogólnie — synkretyczny charakter średniowiecznej gastronomii harmonizuje z „mieszanym stylem” dramatu średniowiecznego. Wystarczy zacytować typowy przepis z najstarszej czeskiej książki kucharskiej, z egzemplarza zachowanego z końca piętnastego wieku. Aby przygotować duszone wymię (*zadušenina* z *výmena*), kucharz ma dodać „korzeni różnego rodzaju, prócz szafranu”, żółtka, migdały, biały chleb, rodzynki, sól, masło lub inny tłuszcz, wino oraz czysty miód lub cukier.<sup>20</sup> Podczas gdy w naszej kuchni przekąski mają być pikantne, deser słodki, a dania główne sycące, wzorowe dania późnego średniowiecza mają równocześnie wszystkie te cechy. Podobnie wygląda ocena życia wyrażona w *Alexandreis* z początku czternastego wieku (fragment z Jindřichův Hradca):

279 *Protož i při každém skutčě*  
*Zisk ve ztrátě, radost v smutčě*  
*Su spřěžena v jedno pútce.*

---

<sup>20</sup> Vezmi výmena, přistaw je, at' vrú. A když uvrú na miesto, přebeř je a zsekaj čistě kosěfi, dajž kořenie všecká. Potom zsadiz s žlutky čistymi, pak nařeže mandlův a řeckého vína zpera, dajž do toho a zdalit' se, přisol, peciz v másle, neb v sádle. Potom udělati na ně jichu z řeckého vína v moždieři a přidaj topenku, z bielého chleba, pak rozpust' dobrým vínem, aneb vlaským, protiehniz skrze hartuch. Potom tam daj čistého medu, nebo cukru, pak ta výmena zřezaná vlož tam, at' vrú, a zdalit' se přisoliti, a když všecká kořenie dáš, krom šafránu, schovajž (Zibrt, 1927: 113).

[„A więc cokolwiek się zdarzy, zysk w stracie i radość w smutku są związane w jeden węzeł.”]

Badacze, pedantycznie tropiący brak ciągłości, niespójność i dysharmonię w czeskim *Unguentariusie*, ignorują zarówno żywotną rolę kontrastu w poetyce i inscenizacji epoki gotyku, jak i komiczne efekty nonsensu. Według fragmentu *Drk.*, Rubin ma rozwolnienie (<sup>152</sup>*Ano mi sě chce velmi sráti*). Rubin wybiega, a *Angeli cantant: Silet, silete*, potem po czesku <sup>155</sup>*Mlčte, poslúchajte!*, i to wydaje się krytykowi „całkowicie bezsensowną” i „wyraźnie obcą” wstawką (por. Černý, 1955 : 70 i n.). Lecz celem dramaturga był tu po prostu komiczny kontrast, jaki zachodzi między aniołkami, nadstawiającymi ucha ludzkim życzeniom (Uciszcze się, słuchajcie!), a biednym szarym człowiekiem, który odpowiada wydając *obsceus sonus*, co było, jak zaobserwował Curtius, „bardzo popularne w wiekach średnich”, szczególnie w humorystyce kościelnej (1953 : 435).

Na słowa psalmu wielkanocnego — *exsultemus et laetemur* — w wiekach średnich wierni odpowiadali rytualnym *risus paschalis*. Liczne źródła świadczą, „że *risus paschalis* istotnie liturgicznie był oficjalnie związany z nabożeństwem wielkanocnym” (Fluck, 1934 : 199). W środkowej Europie kazania wielkanocne były zwykle szpikowane (*farced*) tak zwanymi *ludicrae fabellae*, pełnymi komicznych aluzji do Zmartwychwstania — „im śmieszniej, tym lepiej” (Fluck, 1934 : 205). Erazm z Rotterdamu narzekał na kaznodziejów wielkanocnych, którzy posługują się *fabulae confictae, plerumque etiam obscoenae*, jakich by przyzwoity człowiek nie odważył się powtórzyć nawet w szynku (*Ecclesiae Basileae*, 1535 : 136). Typową próbką dowcipu wielkanocnego jest czeskie *Sermo paschalis bonus* z XIV wieku (Máchal, 1908 : 132 i n.): <sup>157</sup>*Ba mám psáno v starém záchodě* „Znalazłem zapis w starym wychodku...”, co stanowi burleskowy kontrast ze współdzwiczną sekwencją: *...v starém zákoně* „w Starym Testamencie” (por. podobne rymy w *Muz.*, jak np. <sup>370</sup>*panie* — <sup>371</sup>*da-die*). Parodia Biblii jest uwypuklona przez dowcipne naśladowanie hebrajskiego: <sup>158</sup>*Skorbrys abraham azby-*



nuky <sup>100</sup> psslyka...<sup>21</sup> Po czym następuje trawestacja Kazania na Górze: <sup>100</sup>...*ktož má dvě sukni, 101* *Prodaj jednu, kup sobě meč* „Jeśli masz dwie suknie, sprzedaj jedną i kup sobie miecz” (por. Mat. 5 : 40). Podobnie, farsy związane z misterium Zmartwychwstania — jak *Unguentarius* lub we Francji *Peregrini* czy *Le Garçon et l'Aveugle* (por. Cohen, 1910<sup>22</sup> i 1912) — są również środkami przekazu *risus paschalis*. Doktor-szarlatan na początku fragmentu *Muz.* sam mówi do Rubina: „*Dávě lidem dosti smiechu* „Damy ludziom dużo śmiechu”.

W tej farsie *personae dramatis* wielokrotnie nawiązują do zbliżającego się okresu Wielkiej Nocy. Żona Seweryna wspomina o nadchodzącym obiedzie wielkanocnym (386), a on sam o ostatnim Wielkim Piątku (325) i o przygotowywanym tradycyjnym „wielkanocnym cieście” (<sup>131</sup>„mazanec”), podczas gdy Rubin mówi o zastąpieniu wielkopostnego menu kozim mięsem, stanowiącym danie wielkanocne (220). I mistrz, i uczeń modlą się do Syna Bożego (135, 301, 308). Podobnie w *Secunda Pastorum* czytamy, że trzeci pasterz, jeszcze przed narodzeniem Chrystusa, powołuje się na mękę Chrystusową i na św. Mikołaja (118); *Crystys curs*, mówi pierwszy pasterz (147), a nocne *quasi*-zaklęcia Maka kończą się słowami: *poncio pilato, Cryst crosse me spe-de!* (267 i n.). Przypisywanie twórcom tych tekstów podobnych anachronizmów byłoby jednakże nie na miejscu. Zarówno Seweryn, jak i Mak są bowiem równocześnie i świadkami ewangelicznego dramatu, i współczesnymi jego stałymi widzów. John Speirs trafnie mówi o misteriach, że: „Rokrocznie przedstawiane wydarzenia nie miały ilustrować czegoś, co się zdarzyło raz jeden w przeszłości. Doroczne przedstawienie nie

<sup>21</sup> Według profesora H. A. Wolfsona „słowa *Skorbrys abraham*, które należy odczytać jako *Zekor berith Abraham* — «pamiętaj zgodę Abrahama», są wstępnymi słowami z «modlitwy pokutnej» *Selihah*, napisanej potrójnym alfabetycznym akrostychem *Azbynkuky p/ri/slika*, tj. w alfabetycznym akrostychu *Selihah*”. Skrót *p'* oznacza *pri* lub *při*; *az-buky* „AB”, staro-cerkiewna nazwa alfabetu, znana była w Pradze za panowania Karola (zob. A. Baecklund, 1949 : 120, 130 i n.).

<sup>22</sup> Te sceny „są samą materią misterium opracowanego i na nowo przerobionego w duchu komicznym, z komizmem coraz silniej akcentowanym”.

było po prostu przypomnieniem tych wydarzeń. Było ono pomyślane jako coś, co się stale powtarza, i co się musi stale powtarzać" (1951 : 90 i n.). Panchronia, wszechczasowość, stanowi zasadę, która rządzi strukturą dorocznego misterium.

Słowa *emerunt aromata* (Mc. 16 : 1), które zrodziły scenę *Unguentariusa*, są podstawą wymyślnego neologizmu — *ščinomata*, który jest komicznym odpowiednikiem *aromata*, jak słusznie zauważył Černý (1955 : 22): jest on utworzony od *ščina*, wulgarnej nazwy uryny. Materiał ten służył do przygotowania maści, reklamowanej przez Rubina we fragmencie *Drk.*: „*Dělá-<sup>m</sup>nat' je z ščinomat, <sup>m</sup>Pustrpalk jiu dělál chodě srat.* Owa żartobliwa recepta odzwierciedla tradycję używania uryny w medycynie ludowej, do której, nawiasem mówiąc, powróciła nowoczesna farmaceutyka. Wyraźna polaryzacja pełnego nabożeństwa *aromata* i skatologicznego *ščinomata*, stanowiąca węzłowy motyw *Unguentariusa*, wymknęła się jednak uwadze Černego, który, co dziwniejsze, obstaje przy poglądzie, że to czysto świecka gotowa farsa powstała oddzielnie i dopiero później, po nieznacznym dostosowaniu, została związana ze sztuką religijną (1955 : 69 i n.). Świecki humor współczesny, który jest sztuką dla sztuki, przysłonił mu po prostu wyrazisty cel śmiechu rytualnego. Ten fakt w pewnym stopniu tłumaczy tak naiwne i bezpodstawne dogmaty, jak na przykład że „to, co farsowe, w żadnym wypadku nie może się narodzić z tego, co sakralne”, albo że „ludzie śmieli się na ulicach wcześniej niż przed ołtarzem i nie potrzebowali żadnej ceremonii religijnej, aby zmanifestować spontaniczną wesołość i cieszyć się oglądaniem pewnych typów społecznych, przedstawionych przez nich samych w zabawnej farsie” (1955 : 1); (por. krytykę Trosta, 1956).

Jakkolwiek najwięksi specjaliści w zakresie łacińskiego dramatu kościelnego, Chambers i Young, nie znali czeskich wariantów *Unguentariusa*, jedynych wersji zawierających scenę zmartwychwstania Izaaka<sup>23</sup>, obaj słusznie przypuszczali, że mistrz i pierwszy cze-

<sup>23</sup> Stumpfł dopatruje się jednak niejasnych aluzji do tematu możliwego zmartwychwstania za przyczyną doktora-szarlatana w *Sterzinger Fastnachtspiel* (s. 236).

ładnik z czeskiej wersji *Unguentariusa* oraz mistrz Brundyche z Brabantu i jego sługa Colle w sztuce Croxtona *The Blyssed Sacrament* (zob. Manly, 1903) muszą być związani z doktorem i jego asystentem w angielskim dramacie ludowym, tzw. *Mummers Play* (Chambers, 1903 : II, 91; Young, 1956 : I, 407)<sup>24</sup>. Tiddy (1923), Beatty (1907) i Chambers (1933), zasłużeni badacze tej archaicznej sztuki w jej różnych odmianach, udowodnili, że jej jedynym stałym i centralnym wydarzeniem jest śmierć i szybkie wskrzeszenie, dokonane przez doktora-zartownisia. W syntetycznym sformułowaniu Younga: „to nie wątek romansowy czy realizm stanowią jądro sztuki, lecz symbolika śmierci i zmartwychwstania sama w sobie” (1956 : I, 12).

Stałe współoddziaływanie i wzajemne nawarstwianie się dramatu liturgicznego i folkloru oraz przedchrześcijańskie rytuały, stanowiące wspólny substrat tych dwu dziedzin, są szczególnie wyczuwalne w komicznych komponentach misteriów, choć Gustaw Cohen w swych uwagach o ludowych i religijnych źródłach teatru świeckiego (1948 : 69 i n.) bardzo słusznie zauważył, że na pierwszy rzut oka wywodzenie teatru komicznego z obrządków religijnych może się wydawać szokujące dla naszej wyobraźni. Doktor szarlatan został wprowadzony do *ludus paschalis* z pokrewnego dramatu rytualnego, który zachował się dotychczas w ludowych tradycjach różnych części Europy. Jego centralnym tematem jest parodia śmierci i zmartwychwstania, spontaniczna lub spowodowana przez medyka. Wielką rolę oszusta w pogańskim dramacie rytualnym omawiał Chambers w związku z pochodzeniem *Mummers Play* (1933 : 197—235) i Stumpf w rozważaniach na temat kultowych źródeł średniowiecznych *Arztspiel* (1936 : 222—319). Parodyjne zmartwychwstanie, szczególnie czeska scena z Sewerynem i martwym Izaakim (<sup>227</sup> *umrlec*), jest gatunkowo bliskie również słowiańskim dramatom ludowym parodiującym śmierć i wskrzeszenie, na przykład tzw. *Umrlec*, czeska pantomima pochodzenia rytualnego (por. Moszyński, 1939 :

<sup>24</sup> Por. Brabant (Brafant, Prafant, Prauant, Probant, Prolant) w spisie podróży mistrza, zgodnie z niemieckimi wariantami *Unguentariusa*.

981 i n.), czy też rosyjska sztuka bożonarodzeniowa o podobnym tytule *Umrán* lub *Umrán* (Maksimow, s. 13—15). Na początku wieku, kiedy w drugi dzień Zielonych Świątek ustawiano tradycyjnie umajony słup, rozgrywano przy tym ceremonialny dramat: groteskowy Żyd, nabywca tradycyjnego gaika, targuje się i kłóci z myśliwym, zostaje przez niego zastrzelony, a następnie wskrzeszony przez błazeńskiego doktora (Zíbrt, 1950 : 320). Podczas bałkańskich obchodów w dzień św. Bazylego, w święto Trzech Króli, „Tydzień Sera”, lub Święto Majowe, Bułgarzy, Macedończycy i Serbowie urządzali takie same rytualne maskarady jak Grecy, Rumuni i Albańczycy (zob. Wace, 1913; Arnaudow, 1920). „W każdej chwili śmierć towarzyszy zmartwychwstaniu” (Wace, 1910 : 250). W Macedonii tłumy wykrzykują: „Zdrowia i radości!... Dużo kukurydzy, dużo jęczmienia, dużo dzieci!” (s. 254). „I znów na przyszły rok” — jak śpiewają maskarnicy w Pelionie (s. 247). Człowiek niosący symbol falliczny (rolę tę niekiedy odgrywał Żyd) zostaje zabity przez niosącego łuk, pada na twarz „jak nieżywy”, jest głośno oplakiwany, po czym nagle ożywa i wstaje przede wszystkim dzięki wmieszeniu się groteskowego doktora i jego komicznego pomocnika — *giatrós giatroúli*. Zarówno w przedstawieniach na południowych Bałkanach, jak i w czeskim *Unguentariusie* temat ożywiania rozgrywa się na dwu równych sobie znaczeniowo płaszczyznach — motyw zmartwychwstania łączy się z motywem fallicznym: podczas gdy motyw falliczny traktowany jest jako *pars pro toto*, mężczyzna z kolei występuje jako zwykły *fallofóros* (zob. Dawkins, 1906; Arnaudow, 1920; Chambers, 1933 : 206 i n.).

Ten paralelizm jest zwięźle sformułowany w pięknej aleuckiej bajce o kazirodztwie, zapisanej przez Jochel-sona i, niestety, dotąd nie opublikowanej: dziewczyna, zniewolona przez własnego brata, zabija go, lecz potem podnosi spódnicę i intonuje zaklęcie: jak wtedy pobudziło to jego męskość, tak teraz on sam musi wstać. Na krótko przed napisaniem czeskiego *Unguentariusia*, w roku 1274, sobór cerkiewny miasta Włodzimierz ogłosił, że w wigilię Zmartwychwstania rosyjskie kobiety i mężczyźni „występują w bezwstydnym

przedstawieniach i tańcach, podobnych do helleńskich obchodów na cześć Dionizosa" — *Dionusow prazdnik* (Mansikka, 1922 : 252).

Różne międzynarodowe warianty naszego „prymitywnego ludus” wykazują zaskakujące zbieżności w pewnych szczegółach: zanim młody Izaak wchodzi, Rubin zapowiada, że jest on łysy — „*A u něho jest veliká lysina*”; w bułgarskich sztukach rytualnych zastrzelony bohater jest *mimus calvus*, ucharakteryzowany na łysogo. Por. ros. pleszka „łysinka, łysina”. Interesujące jest podobieństwo między dziwnymi przezwiskami żony Seweryna — *holicě*, i małżonki jego *alter ego* w dramacie bułgarskim — *bolica* (zob. Arnaudow, 1920 : 74). Oba wyrazy są prawie nie znane w słownictwie czeskim i bułgarskim.

W folklorze słowiańskim karpato-ruskie sztuki pogrzebowe, zbadane i celnie zinterpretowane przez Bogatyriewa, są chyba najbardziej pouczającymi odpowiednikami czeskiego *Unguentariusa*. Oto kilka uwag zbieracza folkloru, zestawionych przez wydawcę:

„W pokoju, w którym leży zmarły [...] wieczorem zbiera się młodzież i rozpoczyna z trupem żarty przerażające i barbarzyńskie. Na przykład — ciągnie się zmarłego za nogi i namawia się go, aby wstał. Wsadza mu się do nosa słomkę lub gałązkę jodły, łaskocze się go, by się zaśmiał itd. To wszystko się dzieje na oczach rodziny [...]. Przywiązuje się nitkę do ręki umarłego i podczas czytania psalterza chłopcy ciągną za nitkę i wtedy zmarły rusza ręką” (Bogatyriew, 1926 : 196 i n.). Ludzie kładą ciało na ławę, przywiązują sznur do nogi, ciągną za ten sznur z okrzykiem: „Powstał, powstał!” (s. 199). To udawane wskrzeszenie ma pobudzić uczucie prawdziwego zwycięstwa życia nad śmiercią. W innej sztuce spotykamy odmianę: jeden z uczestników udaje śmierć; ów niby-umarły człowiek zostaje przywrócony do życia lub sam wstaje z martwych po zakończeniu sztuki. Oczekiwane przebudzenie fikcyjnego trupa w kombinacji z lamentami nad rzeczywistym martwym ciałem zbliża te pogrzebowe sztuki do czeskiego *Unguentariusa*. Przedstawienie parodii śmierci na Rusi Podkarpackiej jest właściwe rytuałom wielkanocnym i pogrzebowym (Bogatyriew,

1926 : 204 i n.). Wszystkie te symboliczne wskrzeszenia mają zapowiadać i zapewniać odrodzenie i zachowanie życia, a w szczególności pobudzać płodność ludzi, zwierząt i roślinności. Toteż zupełnie podobna symbolika falliczna przenika wszystkie podkarpackie sztuki rytualne i czeską farsę wielkanocną: soczysta, skatologiczna rubaszność służy w obu przypadkach jako magiczny środek użyźniający. Wzmianka o „starych kalesonach” (<sup>264</sup> *staré háčě*) podczas przygotowywania przez Rubina odmładzającej maści (*Drk.*) jest uderzającą analogią do znoszonej bielizny w morawskiej i podkarpackiej magii <sup>25</sup>. W swym dociekliwym studium Bogatyriew podkreśla, że nie ma żadnej sprzeczności między głęboką pobożnością karpato-ruskich chłopów a ich śmiałymi parodiami kościelnych obrzędów, ponieważ w ich rozumieniu parodia różni się zasadniczo od naszych uznanych norm (por. 1926 : 201 i n.). Z analiz parodii podkarpackich przedstawień żałobnych oraz średniowiecznych fars wynika, że parodia taka ma funkcję magiczną. Triumf życia nad śmiercią można osiągnąć poprzez naśladowanie Zmartwychwstania przez parodię zmartwychwstania. W ten sposób parodia utożsamia się z magią sympatyczną.

Magia i żart nie przeciwstawiają się sobie wzajemnie. Analizując rytuał farsowy lub farsę rytualną nie należy oddzielać wiary od zabawy. Jedną z największych zasług innego wybitnego folklorysty rosyjskiego, Władimira Proppa, jest to, że przedstawił on w nowym świetle niezwykle ważne zjawisko, jakim jest rytualny śmiech. „Zaklęcie śmiechem” (*zaklatie smiechom*), aby użyć wyrażenia poety Wielimira Chlebnikowa, jest potężnym zaklęciem. Komiczna symbolika zapowiada uroczyste wydarzenia. Weselość pozwala każdemu (*everyman*) na ziemi nabrać wiary w siebie w obliczu Tajemnicy. Biblijny Izaak, jak wskazuje Reinach, nosi dokładnie imię „śmiejący się”. Podkarpaccy chłopcy wzywają umarłego, by powstał i bawił się z nimi

---

<sup>25</sup> Na Morawach dziewczęta suszyły swą bieliznę na umajonych słupach, otrzymanych od chłopców (Zibrť, 1950 : 305). Dla wzmocnienia płodności karpaccy Rusini nacierali bydło brudną koszulą, tj. „koszulą, w której gospodyni spała ze swoim mężem” (Bogatyriew, 1926 : 217).

(Klyczut, szczoby wstaw ta bawywsia z nymy). Pustrpalk (Muz.) woła do trzech Maryj, które czekają na maści: „Witajcie, piękne panie! Cieszcie oczy młodych kleryków!” (394 *Vítajte vy panie drahné*, 395 *Vy jste mladým záčkom viděti hodné!*). Daw, trzeci pasterz w *Secunda Pastorum*, na zakończenie swej wizyty w Betlejem ofiarowuje Dzieciątku piłkę:

733 *Hayll! put furth thy dall!*  
*I bryng the bot a ball:*  
*Haue and play the with all,*  
*And go to the tenys.*

*Przełożyły Krystyna Pomorska i Elżbieta Chodakowska*

AKSJOMATYZACJA SYSTEMU WERSYFIKACYJNEGO  
NA PRZYKŁADZIE MORDWIŃSKIEJ PIEŚNI LUDOWEJ

I

Analiza systemu metrycznego wymaga ścisłego określenia wszystkich składników i ich wzajemnych relacji, które stanowią podstawę jakiegokolwiek metru danego systemu; analiza winna w pełni i jednoznacznie ujawnić, które metry mogą istnieć i faktycznie istnieją, a które nie pojawiają się w danym systemie. Tak więc, cały repertuar aktualnych form metrycznych rzeczywiście istniejących musi dać się w całości wywieść z ustalonych reguł.

By to zezgzemplifikować, wybrano mordwińską pieśń ludową. (Mordwini stanowią grupę etniczną mieszkającą nad środkową Wołgą, język ich należy do grupy ugrofińskiej, ich liczebność w roku 1938 dochodziła do 1 451 429.) Język mordwiński ma prostą strukturę prozodyczną; ani iloczasy, ani akcent nie stanowią w tym języku relewantnej cechy dźwiękowej. Ale bardziej złożona struktura prozodyczna w zasadzie wymagałaby tego samego podejścia.

Lista sylabicznych formatów mordwińskich została już ustalona: 4+3, 4+4, 4+5, 5+3, 5+5; 4+3+3, 4+4+3, 4+5+3, 4+4+4, 4+3+5, 4+4+5, 4+5+5, 5+3+3, 5+4+3, 5+5+3, 5+3+5, 5+4+5, 5+5+5; (4+4) + (4+3), (5+5) + (4+3). Opis metryczny opublikowanych dotychczas pieśni ludowych Mordwinów właściwie ogranicza się do tej listy.

Literatura przedmiotu:

a) H. Paasonen, 1910 (cytowane jako FUF); 1891 (cytowane jako JSFOu); 1938 i 1939 (cytowane jako MSFOu).



b) N. Trubieckoj: *Zur Struktur...*: drugi artykuł, *Appendix*, s. 115 i główne jego źródło: Szachmatow, 1910 (cytowane jako Szachm.).

## II

### A. SKŁADNIKI

Metr mordwińskiej pieśni ludowej zawiera następujące składniki: sylaba, słowo, człon frazowy, fraza, segment, wers i całość.

U w a g a: 1) Termin „sylaba” może być przy ściślejszym określeniu zastąpiony przez szczyt sylabiczny.

2) Przez „człon frazowy” (*phrase member*) rozumiemy odległość między dwiema sąsiadującymi pauzami syntaktycznymi, bez względu na to, czy tylko możliwymi, czy obligatoryjnymi.

Przykład 1 (Szachm. Nr 17): (|| wskazuje granice między członami frazowymi)  
*Pr'istal'etaza || kedgirasindza...*  
[jego pistolet jest w jego ręku...]  
*Kijawa jute || mazij Kat'uša*  
[Ona idzie ścieżką, piękna Katiusza]

Z tych składników sylaba, słowo, człon frazowy, fraza i całość są ufundowane w języku, tj. istnieją także poza poezją, podczas gdy segment i wers powstają tylko w poezji. Toteż te pierwsze jednostki nazwane są *językowymi* (*glottic*), te ostatnie zaś *metrycznymi*. (Całość figuruje w języku jako *wypowiedź*, w poezji jako *pieśń*.)

Wszystkie wymienione składniki językowe mogą być ułożone hierarchicznie, tak że każdy następujący składnik zawiera całkowitą liczbę (tj. jeden lub kilka) składników poprzedzających. Następstwo wygląda tak: sylaba, słowo, człon frazowy, fraza, całość.

Przykład 2 (Szachm., s. 647):

— *Mejs?* —

[— *Za co?* —]

(W tym przypadku wszystkie składniki są sobie równe: całość = fraza = człon frazowy = słowo = sylaba.)

Przykład 3 (Szachm., s. 406):

*Loman' alašasti rudajs valgat* (Przy-  
słowie)

[Z cudzego konia zsiądziesz w błoto]

(W tym przypadku całość zawiera jedną frazę, fraza zawiera dwa człony frazowe, każdy z nich zawiera dwa słowa. Drugie słowo zawiera cztery sylaby, wszystkie pozostałe słowa zawierają po dwie sylaby.)

## B. REGUŁY METRYCZNE

REGUŁA I. Wszystkie składniki systemu metrycznego mogą być ułożone hierarchicznie, tak że każdy następny składnik zawiera całkowitą liczbę (tj. jeden lub kilka) bezpośrednio poprzedzających składników; szereg wygląda tak: sylaba, słowo, segment, człon frazowy, fraza, całość.

U w a g a: Tak więc składniki metryczne są wprowadzone w hierarchiczny szereg składników językowych.

Przykład 4 (Szachm. 2): (|| wskazuje granicę segmentu)

1) *Kolma pusta || svetendza...*

[Trzy zwykłe kwiaty...]

2) *Pokš c'orandza || avečkse...*

[Najstarszy syn, ona go nie kocha]

(słowo = 1 sylabie, np. *pokš*; 2 sylabom, np. *kolma*, lub 3 sylabom, np. *svetendza*;

segment = jednemu słowu na końcu tych wersów, dwóm słowom na ich początku;

człon frazowy = dwóm segmentom w pierwszym wersie, jednemu segmentowi w drugim wersie;

wers = jednemu członowi frazowemu w pierwszym

przypadku, dwóm członom frazowym w drugim przypadku).

Przykład 5 (Szachm. Nr 4):

*Ur'ežis seki || činistint*

*Pari t'ext'ir'int || pečkiz'e.*

[Szwagierka zabiła tę piękną dziewczynę tego samego dnia]

(fraza = dwóm wersom).

**Definicja I.** Składnik należący do powyższego szeregu hierarchicznego jest określony jako nadrzędny w stosunku do poprzedzającego i jako podporządkowany w stosunku do następującego.

**REGUŁA II—1.** Segment zawiera przynajmniej trzy, lecz mniej niż dwakroć po trzy sylaby.

**Definicja II—1.** Segment trój sylabowy nazywany jest segmentem minimalnym, segment pięciosylabowy nazwany jest maksymalnym, czterosylabowy zaś średnim.

**REGUŁA II—2.** Wers zawiera przynajmniej dwa, lecz mniej niż dwakroć po dwa segmenty tworzące sekwencję.

**Definicja II—21.** Wers zawierający dwa segmenty będziemy nazywać krótkim, zawierający trzy segmenty — długim.

Przykład 6 (JSFOu Nr 43):

*Ul'an s'uron', || bojaron't'ejt'er, || vid'iska...*

[Ja będę, córka Bojara, mogła się żyto...]

(Przykłady 1, 4 i 5 prezentują krótkie wersy, przykład 6 — długi wers.)

**Definicja II—22.** Pierwszy segment wersu będziemy nazywać *inicjalnym*, a ostatni — *finalnym*. Między nimi może istnieć *segment środkowy*.

(Inicjalne segmenty przykładów 1 i 5, finalny segment przykładu 6 są segmentami maksymalnymi, inicjalne segmenty przykładów 4 i 6 są segmentami średnimi, finalne segmenty przykładów 4, 5 i 6 są segmentami minimalnymi.)

**REGUŁA II—21.** Segment inicjalny jest dłuższy niż minimalny (zawiera on cztery lub pięć sylab).

**REGUŁA II—22.** Segment finalny może być segmentem średnim tylko wtedy, gdy wszystkie poprzedzające segmenty wersu są średnie (budowa krótkiego wersu będzie zatem 4+4, długiego 4+4+4).

**Przykład 7** (JSFOu, Nr 33): (4+4)  
*Kozon' čačnes || komul'avka?*  
[Gdzie był taniec zrodzony?]

**REGUŁA II—3.** Całość zawiera przynajmniej dwa wersy; tworzą one ciąg, w którym każdy wers jest równy najbliższemu, ale tylko jednemu. (Przyległe wersy mogą być równe lub nierówne.) (Pieśń na Boże Narodzenie Nr 69 w MSFOu LXXXI zawiera np. trzy wersy. Pieśni dwuwersowe są w Szachm., s. 248 i n.)

**Definicja II—31.** Wersy przyległe, jeśli są sobie równe metrycznie, nazywamy *homogenicznymi*, nierówne przyległe wersy nazywamy *alternującymi*.

Definicja II—32. Alternujące wersy o numerach nieparzystych w ciągu nazywamy nieparzystymi, te, które mają numery parzyste, nazywamy wersami parzystymi.

REGUŁA II—31. Alternujące wersy są krótkie, segmenty w nieparzystych wersach są równe (tj. 4+4 lub 5+5), parzysty wers jest minimalny (tj. 4+3), a całość zawiera przynajmniej dwa parzyste wersy i kończy się wersem parzystym.

Przykład 8 (JSFOu, Nr 8): (4+4) + (4+3)  
*Kadik, kadik || c'oran'akaj.*  
*Tobaktojak || targamot,*  
[Zaprzestań, zaprzestań, mój chłopcze także twego palenia tytoniu!]

REGUŁA II—301. Powtarzające się słowo (refren) może być wprowadzone w homogeniczne wersy nie tworząc części segmentu lub nie będąc liczone jako segment (słowo-refren może być umieszczone na początku lub na końcu wersu albo między dwoma segmentami).

Przykład 9 (Påas.)  
*Udin, udin, ur'akaj, mon udokšnin!*  
*A par onne, ur'akaj, mon n'ejekšnin:*  
*Butt e'ratank, ur'akaj, vel ušoso...*  
[Spałem, spałem, szwagierko, byłem  
we śnie!  
Zły sen, szwagierko, miałem:  
Tak jak gdybyśmy, szwagierko,  
mieszkali poza wsią...]

#### WNIOSKI

1. Składnik metryczny różni się długością od innego składnika zajmującego najbliższe miejsce w hierarchicz-

nym szeregu, tj. składnik jest dłuższy od innego składnika poprzedzającego go o dwa miejsca, lecz krótszy od tego, który następuje po nim na drugim miejscu. (Segment jest więc dłuższy niż sylaba i krótszy niż wers, wers jest dłuższy niż segment, lecz krótszy niż całość.)

2. a) Składnik metryczny zawiera ustaloną liczbę składników poprzedzających go o dwa miejsca w hierarchicznym szeregu, podczas gdy maksymalna liczba tych składników nie może nigdy osiągnąć ich dwukrotnego minimum (tj. segment zawiera 3, 4 lub 5, ale nie dwakroć po trzy sylaby; wers zawiera 2 lub 3, lecz nie dwakroć po dwa segmenty).

b) Składniki metryczne tworzą stały, liczbowo określony ciąg w nadrzędnym składniku następującym po nich na drugim miejscu.

3. Składnik metryczny zawiera przynajmniej dwa składniki tego rodzaju, które poprzedzają go o dwa miejsca (tj. wers zawiera przynajmniej dwa segmenty; całość zawiera przynajmniej dwa wersy).

U w a g a: Liczba sylab w segmencie minimalnym (3) może być wyjaśniona zasadą wariacji; ta liczba sylab pozwala na to, by podporządkowane składniki językowe (słowo, sylaba) były wzajemnie nierówne i wobec tego były mniejsze niż minimalny segment.

4. Jeśli segmenty wersów ciągu są nierówne, segment finałny lub wers zamykający całość (a zatem wszystkie parzyste wersy) będzie zawierał nieparzystą liczbę sylab.

## DALSZE PROBLEMY

1. Jednocześnie z regułami określającymi metr powinno się badać i analizować względne użycie, względną częstość poszczególnych metrów. Powstanie inny problem — z którym mamy do czynienia szczególnie w nowożytnych metrykach słowiańskich — a mianowicie problem względnej częstości wariacji dopuszczalnych w danym metrze. Na przykład — powinniśmy badać zarówno pojawienie się, jak i pozycję granicy słowa w pięciosylabowych segmentach. (Tak np. okazuje się, że finałny segment mordwińskiego wiersza 5+5 ma charakter silniej nacechowany i bardziej stabilny niż segment inicjalny.)

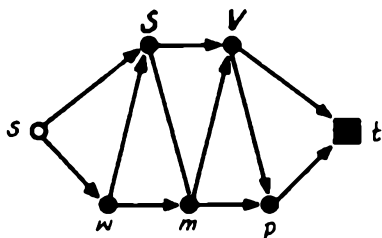
2. Należy badać semantyczną wartość poszczególnych metrów — tj. dystrybucję metrów zależnie od gatunków poetyckich i wewnętrzne racje tej dystrybucji.

3. Wyczerpujące ustalenie reguł każdego systemu metrycznego jest warunkiem wstępnym metryki porównawczej, zarówno porównawczo-historycznej, jak typologicznej. Reguły systemu mordwińskiego należy porównać przede wszystkim z systemami metrycznymi języków pokrewnych mordwińskiemu lub z nim sąsiadujących. Wybór metrów w mordwińskiej poezji ludowej przejawia wewnętrzną regularność tak homogeniczną i rygorystyczną, że domysł Paasonena (FUF 175) i Trubieckiego („Revue des Études Slaves”, 1/1921, 187), że niektóre z tych metrów są pożyczką od Słowian Wschodnich, wydaje się nie do utrzymania.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Reguły określające poetyckie metry mordwińskiej pieśni ludowej należy zestawzić z ich regułami muzycznymi, ponieważ oba układy prezentują dwa komponenty całości.

s = sylaba  
 w = słowo  
 m = człon frazowy  
 p = fraza  
 t = całość  
 S = segment  
 V = wers  
 R = reguła



min = minimalny  
 max = maksymalny  
 med = średni  
 n = dodatnia liczba całkowita  
 $\alpha$  = składnik inicjalny  
 $\omega$  = składnik finalny  
 $\mu$  = jakikolwiek składnik ciągu

$\top$  = układ  
 $[]$  = czynnik całkowity  
 $:$  = stosunek wielkości  
 $=$  = równość wielkości  
 $\pm$  = różnica w wielkości  
 $>$  = większy niż  
 $\rightarrow$  = implikacja  
 $\&$  = koniunkcja  
 $||$  = znaki porządkujące  
 $o$  = zgodny  
 $r$  = refren

(skrótów odnoszą się do składników bezpośrednio wyższych)

RI.  $s \top w \top S \top m \top V \top p \top t$

RII—1.  $[S : s] = 3$

RII—2.  $[V : S] = 2$   
 $S_\alpha > S_{min}; S_\omega = S_{med} \mid \rightarrow \mid S_\mu = S_{med}$

RII—3.  $[t : V] > 1 \mid \& \mid V_\mu = V_{\mu \pm 2n}$   
 $V_\mu \neq V_{\mu \pm 1} \mid \mid \rightarrow \mid V = V_{min} \mid \& \mid V_{2\mu+1} \rightarrow$   
 $\rightarrow S_\alpha = S_\omega \mid \& \mid V_{2\mu} \rightarrow (S_x \& S_\omega)_{min} \mid \& \mid t =$   
 $= 2nV \& n > 1$   
 $V_\mu = V_{\mu \pm 1} \mid o \mid r$

Przełożyła Maria Renata Mayenowa



Badaniom historycznym rymu rosyjskiego poświęcone są dwie treściwe prace: W. Żyrmunskiego, *Rifma, jejo istorija i tieorija* (1923) i B. Tomaszewskiego, *K istorii ruszskoj rifmy* (1948). Już w swoim referacie z roku 1925 — *Stich i ritm* — wydrukowanym po raz pierwszy w 1928 roku, Tomaszewski wprowadził „fonologiczną zasadę badania wiersza”, według której należy się liczyć „z różnymi funkcjami znaczeniowymi” stosunków dźwiękowych w języku, a szczególnie z rozgraniczeniem „słoworóżnicujących i frazowych elementów dźwiękowych” (zob. jego książkę *O stichie*, 1929:42 i n.). Kwestię fonemów oraz ich wariantów Tomaszewski porusza, co prawda mimochodem, także w studium o rymie (1948:235). Żyrmunski (1923:131, 153 i n.) z kolei powołuje się na niektóre zagadnienia fonologicznej budowy języka rosyjskiego w interpretacji L. Szczerby. Wydaje się jednak, że pewne zagadnienia rymu rosyjskiego, pozostające dotąd kwestiami spornymi, mogą być obecnie przejrane w świetle najnowszych poszukiwań różnych form stosunków pomiędzy dźwiękiem i znaczeniem.

Spróbujemy podejść z tego punktu widzenia do pewnych właściwości normy klasycznej, która jest typowa dla poezji rosyjskiej XVIII i pierwszych trzydziestu kilku lat wieku XIX. Jak pokazały wymienione prace, kanon XVIII-wieczny, słabnący stopniowo w ciągu pierwszej połowy następnego stulecia, szczególnie wyraźnie ustępuje miejsca nowym tendencjom mniej więcej w środku lat trzydziestych, a w drugiej połowie wieku XIX norma klasyczna jest już zdecydowanie

zachwiana przez wprowadzenie nowych zasad rymowania, które znalazły zapalonego zwolennika w osobie A. K. Tołstoja.

Norma XVIII-wieczna, pozostająca w mocy na przestrzeni pierwszych dziesiątków lat XIX wieku, wzbierała rymowania nieakcentowanego *a* z etymologicznym *o*, wbrew rosyjskiej ortoepii, która od dawna pouczała wraz z Trediakowskim, że „*nieźniejszj moskowskij wygowor nieobchodimo proiznosit taki (o), kak (a), dla togo czto oni nieudariajemyi*”.

Proponowano dwa objaśnienia tego zakazu, charakterystycznego dla tradycji wierszowej od Kantemira i Trediakowskiego do plejady puşkinowskiej. Zdaniem Żyrmunskiego (1923 : 106 i n., 151 i n.), w technice wersyfikacyjnej klasycyzmu rosyjskiego tożsamość wymowy ustępowała na dalszy plan wobec różnicy zapisu, i dopiero poczynając od połowy lat trzydziestych ubiegłego wieku, wymagania ścisłości graficznej odchodzą w przeszłość, a rymowanie etymologicznego *o* i *a* w sylabach pozaakcentowych zyskuje prawo obywatelstwa. Z drugiej strony, Tomaszewski (1948 : 236 i n., 253 i n., 262 i n.) nie chce widzieć w tej reformie zmiany zasady ortograficznej na zasadę dźwiękową. Zmieniła się — powiada on — ortoepia wiersza. Wysoki styl XVIII wieku oparty był nie na rosyjskiej, lecz na cerkiewnośłowiańskiej, liturgicznej wymowie, i ta właśnie wymowa stała się podstawą deklamacji wierszy, a ponieważ w stylu wysokim nieakcentowane *o* i *a* wymawiało się różnie, różnica ta weszła do normy wierszowej, a zwłaszcza do zasad rymowania. Nie mamy jednak żadnych podstaw, aby uważać owo wymaganie ortoepii za panujące w praktyce poetyckiej epoki przedpuşkinowskiej i puşkinowskiej i obejmujące wiersze wszystkich trzech tradycyjnych stylów — nie tylko wysokiego, lecz i średniego, a nawet niskiego, a tymczasem u poetów XVIII wieku asceza w stosunku do rymu *a* i *o* ortograficznych rozszerza się na wiersze wszystkich stylów, zarówno uroczystego, jak i „zabawnego”. Poeci, poczynając od twórców rosyjskiej literatury klasycznej, stanowczo twierdzili w wierszach — za Łomonosowem, że „*wielikaja Moskwa w jazykie toł nieźna, czto a proiznosit' za o wielit ona*” albo w prozie — za

Trediakowskim, że „*moskowskij jazyk, i sim samym pierwienstwujuszczij iz wsiech proczich prowincjalnych, proiznosit wsie (o) udariajemyi siłoju, kak (o), no kotoryi nie udariajutsia siłoju, tie onyj gławniejszij wygowor proiznosit kak (a)*”, i nie sposób sobie wyobrazić, aby ów *nieźniejszj moskowskij wygowor* nie odbił się na recytacji wierszy. Ortoepiczna interpretacja kanonu rymu rosyjskiego, którą proponuje Tomaszewski, i jego próba sprowadzenia przesunięcia kanonu do fonetycznego zeświecczenia deklamacji grzeszy skrajną hipotetycznością.

Ale niezbyt przekonująca jest i teoria „rymu dla oka”, zastosowana do rymowania ortograficznego o i a w poezji bezakcentowej. Gdyby istota rzeczy polegała na różnym sposobie napisania, to nie do zrozumienia byłoby stałe, nie zabronione rymowanie samogłosek y—i, gdzie do różnicy graficznej dołącza się znaczna różnica fonetyczna pomiędzy tylnym y oraz przednim i. Zgodnie z wielokrotnymi i przekonującymi wskazaniami Boudouina de Courtenay, te dwie samogłoski swobodnie rymują się ze sobą, ponieważ obie stanowią warianty kombinatoryjne jednego i tego samego fonemu, który Baudouin nazywał *i mutabile*.

Żyrnunski (1923:109) zauważył i podkreślił, że „wpływ ortografii zostaje podtrzymany przez semazjologizację wyobrażeń graficznych”, i w takich wypadkach, jak np. *słowo — słowa, zdrówo — zdorówa*, różniczenie graficzne o i a „nabiera znaczenia cechy morfologicznej”. Ale przewaga, według przekonania szanownego badacza, pozostaje przy graficznym obrazie słowa, który „w świadomości człowieka piśmiennego może podlegać semazjologizacji”, nawet z chwilą gdy nie towarzyszy mu i nie podtrzymuje go wyobraźnia akustyczna.

Tymczasem jednak czynnikiem decydującym nie jest bynajmniej obraz graficzny i wcale nie piśmienność ludzi, odrzucających takie rymy, jak *posłúszna — rawnodúszno* w Puszkimowskim *Pomniku*. Oba te zakończenia, które rozróżnia się pod akcentem (*tiemná — tiemnú*), automatycznie pokrywają się w jednej i tej samej nieakcentowanej samogłosce, ale dla członków rosyjskiej społeczności językowej ów nieakcentowany

substytut w końcówce rodzaju żeńskiego pozostaje związany z akcentowanym — á w takich formach jak *ciemná*, i przeciwstawiony jednakowemu akustycznie i artykulacyjnie, nieakcentowanemu substytutowi akcentowanej końcówki — ó w takich formach, jak *ciemnó*. Dlatego w *Morzu Czarnym* Tiutczewa na tle fonetycznej tożsamości jak ostry kontrast morfonologiczny brzmią takie rymy, jak: *Piatnadcat' let s tiech por minulo* — *No wiera nas nie obmanula*, albo: *Ty nie sdawałas' i roptała* — *No czas probił* — *nasilje pało*. W rymie Błoka, który Żyrmunski uważa za tautologiczny (1923 : 89 i n.), *siniego nieba* — *sozdał niebo*, tautologiczne są tylko rdzenie, podczas gdy gramatyczne końcówki zdradzają wyraźny rym homonimiczny. Nie darmo w ślad za takimi wierszami Błoka wkrótce pojawiły się w rosyjskich awangardowych eksperymentach poetyckich początku lat dziesiątych tzw. dysonanse rymowe typu *oknó* — *okná*, w których gra na końcówkach fleksyjnych jednego i tego samego rzeczownika (rymowy poliptoton) zostaje przeniesiona z pozycji pozaakcentowanej na akcentową.

Podstawę innowacji rymowych, związanych z twórczością Lermontowa i Tiutczewa, stanowi nie zmiana ortoepii i nie wyrzeczenie się tożsamości literowej w imię czystej współdźwięczności, lecz przejście poetów od nastawienia na rym gramatyczny do orientacji antygramatycznej. Oscylacja historyczna między przewagą morfologii nad fonologią, i ostatniej nad pierwszą, albo, w terminach Trediakowskiego, „*byt' po Korieniu ili po Proiznoszeniju*” — taka jest wewnętrzna sprężyna w historii rymu i całej budowy rosyjskich wierszy.

Rymowanie etymologicznych dźwięcznych i bezdźwięcznych w takich pozycjach, gdzie dźwięczność jest utracona, spotyka się, według obserwacji Żyrmunskiego (1923 : 117 i n.), u wszystkich poetów rosyjskich, ale „niektórzy ściśle rymujący poeci, na przykład Łomonosow, Sumarokow, Boratynski, jak gdyby unikają zbyt częstego używania tej «licencji». Z jednej strony, alternacja bezdźwięcznych i dźwięcznych jest w języku rosyjskim automatyczna, podobnie jak rozpatrzona wyżej oboczność o i a, i jest rzeczą naturalną, że takie samo morfologiczne podejście do obu tych oboczności

spotyka się u tych samych poetów. Z drugiej strony, względna częstość rymowania etymologicznie dźwięcznych i bezdźwięcznych w porównaniu z prawie zupełnym brakiem zestawienia etymologicznego *o* i *a* w rymach XVIII wieku tłumaczy się tym, że — w odróżnieniu od wymienionej alternacji samogłosek — oboczności dźwięcznych i bezdźwięcznych brak w końcówkach i dlatego nie odgrywa ona roli w istotnej sprawie jedności i różnicy fleksyjnej słów. Zgodnie z klasyfikacją Baudouina de Courtenay, alternacja dźwięcznych i bezdźwięcznych jest tylko nasemazjologizowana (albo, jak byśmy dziś powiedzieli, zleksykalizowana), podczas gdy alternacja *ó* z nieakcentowanym *a* jest oprócz tego namorfologizowana. Język literacki XVIII w. sprzeciwiał się długo tzw. „jokaniu” (przejściu *é* w *ó*), które współczesny język literacki dzieli z większością gwar ludowych. Trediakowski upatrywał w tym przejściu cechę „*samago prostago naszego wygowora*”, a Sumarokow dopuszczał „*prietworien'je je w io*” w rozmowach, ale tylko „*w prostonarodnych i w upotriebitielnych, obščich i blagorodnym ludiam rzeczach*”. Pozostawiam jako otwartą ciekawą kwestię, czy można upatrywać w tej konserwatywnej cesze tylko odbicie książkowego i cerkiewnego sposobu wymawiania, czy też równocześnie — ślad do dziś spotykanych niedaleko od Moskwy archaicznych gwar, w których nie ma przejścia *é* w *ó* (por. np. W. Sidorow, 1949). W każdym razie wskazówki świadków pozwalają wykryć w gwarze moskiewskiej pierwszej połowy XVIII wieku kilka charakterystycznych przeżytków, spokrewniających tę gwarę z niektórymi sąsiednimi, a w szczególności z rizańskimi gwarami, mianowicie brak wymiany *é* w *ó*, względną twardość spółgłosek przed *e* i dyftongiczne *ѣ* (por. R. Awaniesow, 1957, mapy nr 15 i 60, a szczególnie dane o gwarach wsi Katagoszcza = nr 568, i Pałachino w rejonie Zacharowskim gub. Rizańskiej).

Dążenie do „zachowania *e* bez przejścia w *ě*” i stopniowa ekspansja „form z *ě*” odbiły się wyraziście w historii rymu rosyjskiego XVIII wieku, starannie pod tym względem zbadanego przez Tomaszewskiego (1948 : 242 i n.). Tendencja do zachowania niezaokrąglonego *e* i usankcjonowanie odpowiedniości *e* — *ѣ* w takich

rymach, jak *oriel* — *imiel*, u Dierzawina znajdują bliższą paralelę także w rymowaniu samogłosek pozaakcentowych. Rosyjska wymowa literacka na granicy XIX i XX wieku, wspaniale opisana w książce Koszucicia *Gramatika ruskog jezika* (1919), rozróżniała w nieakcentowanych końcówkach imiennych bardziej tylną, zredukowaną samogłoskę średniego otwarcia [ɤ] odpowiadającą akcentowanym [á] i [ó] (Gen. sg. [mór'ɤ], Nom. sg. [búr'ɤ], Dat. plur. [búr'ɤm]; Nom. sg. [mór'ɤ], Inst. sg. [mór'ɤm]), przednią zredukowaną samogłoskę średniego otwarcia [ɛ] jako odpowiednik akcentowanego [é] (Dat-Loc. sg. [búr'ɛ], Loc. sg. [mór'ɛ]) i przednią samogłoskę zredukowaną wąskiego otwarcia — odpowiednik akcentowanego [i] (Gen. sg., Nom. pl. [búr'i]), podczas gdy we współczesnej wymowie literackiej [ɤ] i [i] zwały się w jeden dźwięk. Dla tej normy ortofonicznej XVIII wieku, która wymagała [é] zamiast [ó] w pozycji po palatalizowanych i palatalnych, pozaakcentowym alternantem tego [é] był naturalnie [ɛ], a nie [ɤ]. (Nom. sg. [mór'ɤ] przy Gen. sg. [mórɤ], Instr. sg. [mór'ɤm] przy Dat. pl. [búr'ɤm]). W tym właśnie kryje się przyczyna długiego oporu przeciwko takim rymom, jak *pole* — *wola*, *zwieriem* — *potieriam*. W świetle tej normy ścisły był rym *zwieriem* — *tieriem* (por. takie rymy, jak *tiem* — *bogatyriem*), podczas gdy dla wieku XIX stał się on tylko przybliżoną współdźwięcznością: [zv'ér'ɤm] — [t'ér'ɤm]. W dzisiejszej wymowie literackiej takie rymy, jak Nom. *gorie* — Loc. *morie*, tj. fonematycznie [gór'a] — [mór'i], są szczególnie nieściśle.

Brak rozróżnienia fonematycznego pomiędzy szczelinową i zwartą odmianą dźwięcznej spółgłoski welarnej, wahania między cerkiewnym [ɣ] i laickim [g], wreszcie bliskość granicy południoworosyjskiego [ɣ] od Moskwy i jeszcze większa bliskość izoglosy *x* z końcowego *g* — wszystko to dawało bezdźwięcznemu alternantowi dźwięcznej welarnej spółgłoski możliwość posługiwania się nie tylko zwartym [k], ale i innym, fakultatywnym wariantem szczelinowym [x]. Tak np. ja sam, moskwianin, przejąłem wymowę [čít'vér'x] od swojej niańki kałużanki i przez długi czas używałem tej formy, ponieważ była ona tolerowanym wariantem

dla środowiska moskiewskiego. Tak więc rymy etymologicznego końcowego *g* z *x* żyją w poezji rosyjskiej w ciągu całego XVIII i XIX wieku obok rymów z *k*, czasami przeplatają się, jak w czterowierszu Połonskiego, który przytacza Żyrmunski (1923 : 143): *drug — wietierok — słuch — mog*. Ta tradycja jest kontynuowana także w poezji naszego wieku, powiedzmy, u Briusowa, który na przykład *mig* rymuje raz z *ženich*, raz znów z *woznik* albo *rodnik*; słowu *snieg* odpowiada u Briusowa *wsiech*, a u Błoka to *smiech*, to znów *czelowiek*. Jeżeli słowo z etymologicznym [g] łączy się jednocześnie i z [k], i z [x], jak np. w potrójnym rymie Batuszkowa: *ich — uczenik — mig*, lub Lermontowa: *wmig — krik — stich* (Żyrmunski, 1923 : 144), albo u Pasternaka w łańcuszku: *ispug — wstuch — ruk* (G. Struwe, 1960 : 115), to w sposób naturalny powstają i takie samodzielne rymy słów na [x] i na [k], jak *duch — ruk* u Lermontowa albo *czelowiek — wsiech* u Pasternaka. Ważność istnienia ogólnie znanych dubletów dialektalnych, jak [drúk] — [drúx], w sposób istotny powoduje zastosowanie obu wariantów w rymach tego samego poety, na przykład Puszkina, podobnie jak istnienie dwu typów literackiej wymowy niemieckiej — jednego z zachowaniem *ü, ö*, i drugiego ze zmianą tych samogłosek na *i, e* — stwarza możliwość rymowania *betrübt — liebt, könig — wenig*, nawet u takich poetów, którzy odróżniają w swoim dialekcie przednie samogłoski zaokrąglone od niezaokrąglonych. (Por. F. Neumann, 1920 : II).

Żyrmunski (1923 : 147 i n.) odnotowuje rymowanie zamykających twardych i miękkich spółgłosek jako swego rodzaju tradycję licencji w rymie, na przykład u Puszkina *wdal — propał, monastyr' — mir, czas — kniaz'* itp. Z tym zjawiskiem należy zestawić tzw. rymy ucięte typu *mogilu — pomiluj*. Różnorodne czynniki, poruszone przez Żyrmunskiego (1923 : 133 i n.), odgrywają rolę w powstaniu i rozpowszechnieniu tej licencji, ale w istocie między rymami uciętymi i rymowaniem końcowych spółgłosek twardych z miękkimi istnieje ścisły związek wewnętrzny. W rosyjskim systemie fonologicznym [j] stanowi *glide*, tj. fonem zawierający jeden tylko element dyferencjalny (di-

*stinctive feature*), albo, według terminologii Baudouina (1915 : 165), fonem z jednej jedynej kinakemy. Jeżeli tzw. spółgłoski miękkie charakteryzuje się jako podwyższone (*sharp*), to taka sama jest jedyna cecha rosyjskiego [j].

[t'] : [t] = [j] : zero.

Zamykające spółgłoski miękkie rymują z twardymi (*osien'* — *sosien*), i odpowiednio [j] rymuje z zerem (*unyłyj* — *mogily, kij* — *głuboki*).

Zgodnie z kanonem klasycznym, rym rosyjski rozpoczyna się od samogłoski akcentowanej, ale nie może być sprowadzony do samej tylko samogłoski, a więc w wypadku otwartego rymu męskiego zazwyczaj pokrywają się poprzedzające niezgłoskotwórcze (np. *suždieno* — *okno, družja* — *ja*), albo też to pokrycie się jest ograniczone tylko do oddzielnych elementów dyferencjalnych wewnątrz tych fonemów niezgłoskotwórczych. Z przeglądu Żyrmunskiego (1923 : 105 i n.) wynika, że w poszczególnych wypadkach spółgłoski oparcia w męskim rymie otwartym różnią się tylko dźwięcznością i bezdźwięcznością (*glaza* — *krasa*), lub też częściej tożsamość ich sprowadza się do miękkości, przy czym albo zestawia się dwie dźwięczne czy raczej *sonorne* spółgłoski (*ziemli* — *lubwi*) i w ten sposób rym wyłącza bezdźwięczne, albo też — w większości wypadków — jednym z dwu zbliżonych miękkich fonemów jest [j] (*lublu* — *poju, polzia* — *ja, twoja* — *ditia*). W tych wypadkach współdźwięczność wyczerpuje po prostu skład fonematyczny jednej z zestawionych niezgłoskotwórczych jednostek: podwyższona spółgłoską miękka rymuje z podwyższeniem jako jedyną cechą fonemu [j].

Faktura dźwiękowa wiersza, jak podkreśliłem w 1919 r., „operuje nie dźwiękami, lecz fonemami, tzn. [w ówczesnych terminach szkoły Baudouinowskiej] wyobrażeniami akustycznymi zdolnymi do kojarzenia się z wyobrażeniami znaczeniowymi”, i symetria foniczna jest ściśle związana z symetrią lub asymetrią gramatyczną. (Jakobson, 1921 : 48, 62). Widzimy, że rym, nie licząc się z wyraźnie odczuwalnymi różnicami varian-



tów kombinatoryjnych, czyli kontekstualnych — jak wnikliwie pokazał Baudouin na przykładzie *i mutabile*, a Trubieckoj (1934<sup>a</sup> : 138) na rymowaniu nie-początkowych *i-ü-y-u* lub też *e-ö-a-o* w językach turskich z synharmonią — może, nie ograniczając się jednakowością czysto fonematycznej treści zestawionych segmentów, wymagać także ich morfonologicznej tożsamości, przy czym szczególną rolę gra tutaj tożsamość i różnica końcówek gramatycznych. Norma rymowa często opuszcza niektóre różnice fonologiczne języka potocznego, na przykład unika zbiegu spółgłosek miękkich z ó akcentowanym lub z jego nieakcentowanym alternantem, przejawia skłonność do uogólnienia braku dyferencjacji fonematycznej dźwięcznych welarnych także na bezdźwięczne welarne. Wreszcie okazuje się, że rolę autonomiczną mogą odgrywać w rymie nie tylko fonemy jako całość, lecz ich oddzielne elementy dyferencjalne: bądź to oba człony przeciwstawienia, na przykład miękkość i twardość spółgłosek, przyjmuje się w rymie jako ekwiwalentne, bądź odwrotnie, rymowanie sprowadza się do odpowiedności nacechowanych członów takiego binarnego przeciwstawienia, por. na przykład zestawienie niejednakowych miękkich spółgłosek w męskich rymach otwartych. W tych obu uznanych licencjach rymu rosyjskiego szczególnie pouczające jest traktowanie jednocechowego fonematu [j].



## CZĘŚĆ ÓSMA



## FOLKLOR JAKO SWOISTA FORMA TWÓRCZOŚCI

Naiwno-realistyczna deformacja, szczególnie charakterystyczna dla teoretycznego myślenia drugiej połowy XIX wieku, została już przełamana przez nowsze kierunki myśli naukowej. Tylko w tych dyscyplinach humanistycznych, których przedstawiciele, zaabsorbowani zbieraniem materiału i konkretnymi zadaniami szczegółowymi, nie zdradzali skłonności do rewizji swych założeń filozoficznych (wskutek czego pozostawali oczywiście zacołani, jeśli idzie o zasady teoretyczne), ekspansja naiwnego realizmu trwała nadal, a nawet kilkakrotnie się wzmacniała, jeszcze z początkiem naszego stulecia.

Mimo że filozoficzny światopogląd naiwnego realizmu jest nowoczesnym badaczom zupełnie obcy (przynajmniej tam, gdzie nie stał się katechizmem, niewzruszonym dogmatem), to jednak w różnych dziedzinach kultury utrzymuje się jako przemycony balast, jako relikw, hamujący rozwój wiedzy szereg sformułowań będących bezpośrednią konsekwencją założeń filozoficznych nauki drugiej połowy XIX wieku.

Typowym wytworem naiwnego realizmu była szeroko rozpowszechniona teza młodogramatyków, głosząca, że jedynym rzeczywistym językiem jest język indywidualny. W epigramatycznie wyjaskrawionej postaci teza ta orzeka, że w ostatecznej instancji rzeczywisty jest tylko język określonej osoby w określonym czasie, natomiast wszystko inne jest tylko teoretyczno-naukową abstrakcją. Nowoczesnym jednak dążeniom językoznawstwa nic nie jest bardziej obce, jak właśnie ta teza, która stała się filarem młodogramatyzmu.

Obok indywidualnego, poszczególnego aktu mowy — zwanego w terminologii F. de Saussure'a *parole* — nowoczesne językoznawstwo uznaje jeszcze *langue*, tzn. zespół konwencji przyjętych przez określoną wspólnotę dla zapewnienia zrozumiałości *parole*. Do tego tradycyjnego ponadindywidualnego systemu ten czy ów mówiący może wprowadzać indywidualne zmiany, które jednak należy interpretować tylko jako jednostkowe odchylenia od *langue* i tylko w stosunku do *langue*. Stają się one faktami *langue*, jeśli wspólnota, nosicielka owej *langue*, usankcjonuje je i przyjmie jako ogólnie obowiązujące. Na tym polega różnica między zmianami językowymi a indywidualnymi błędami językowymi (lapsusami). Te ostatnie są wytworami indywidualnego kaprysu, silnego afektu lub popędów estetycznych jednostki mówiącej.

Co się tyczy „akceptacji” określonej innowacji językowej, to można przyjąć, że w niektórych wypadkach zmiany językowe odbywają się na skutek niejako uspołecznienia, upowszechnienia indywidualnego błędu językowego (lapsusu), indywidualnych afektów czy estetycznej deformacji mowy. Zmiany w języku mogą zachodzić także w inny sposób, a mianowicie jako nieuniknione, prawidłowe następstwa zmian poprzedzających, urzeczywistniane od razu bezpośrednio w *langue* (nomogeneza biologów). Jakiegokolwiek jednak są warunki zmian w języku, o „narodzinach” innowacji językowej można mówić dopiero z chwilą, gdy stanie się ona faktem społecznym, czyli gdy przyswoi ją sobie wspólnota językowa.

Jeśli teraz przejdziemy od językoznawstwa do folkloru, napotkamy tu zjawiska podobne. Istnienie utworu ludowego zaczyna się dopiero wówczas, gdy zostanie on przyjęty przez określoną wspólnotę; co więcej, istnieją tylko te jego elementy, które wspólnota sobie przyswaja.

Przypuśćmy, że członek jakiejś wspólnoty ułożył wiersz. Jeżeli ten ustny utwór, stworzony przez danego osobnika, jest z jakichś przyczyn nie do przyjęcia dla społeczności i pozostali jej członkowie nie przyswajają go sobie, jest skazany na zagładę. Może go ura-

tować tylko przypadkowy zapis jakiegoś zbieracza, przenoszący go z poezji ustnej do literatury pisanej.

Francuski poeta lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, hrabia de Lautréamont, stanowi typowy przykład tzw. *poète maudit*, czyli poety odrzuconego, przemilczanego i nie uznawanego przez współczesnych. Wydał książeczkę nie zauważoną przez nikogo i nie rozpowszechnianą, podobnie jak reszta jego dzieł, które pozostały w rękopisie. Śmierć zaskoczyła go w wieku dwudziestu czterech lat. Mijają dziesiątki lat. W literaturze pojawia się surrealizm, w niejednym zgodny z poezją Lautréamonta. Lautréamont zostaje zrehabilitowany. Wydaje się jego dzieła, jest czczony jako mistrz i zaczyna wywierać wpływ. Co by się jednak z nim stało, gdyby był tylko autorem poezji ustnej? Utwory jego znikłyby bez śladu z chwilą jego śmierci.

Pokazaliśmy tu wypadek skrajny, w którym odrzucona została cała twórczość. Ale współcześni mogą odrzucić czy zignorować także poszczególne rysy, osobliwości formalne, poszczególne motywy. W takich wypadkach środowisko przykrawa sobie utwór według swoich potrzeb i znowu wszystko, co zostało odrzucone przez środowisko, po prostu nie istnieje jako fakt folklorystyczny, wychodzi z użycia i obumiera.

Jedna z bohaterek Gonczarowa, zanim przeczyta powieść, usiłuje się dowiedzieć, jakie jest rozwiązanie intrygi. Przypuśćmy, że czytelnik masowy w pewnym okresie też tak postępuje albo na przykład opuszcza w czytaniu wszystkie opisy przyrody, które odczuwa jako hamujący, nudny balast. Gdyby nawet czytelnik zniekształcił powieść, gdyby powieść swoją kompozycją przeciwstawiła się panującej współcześnie szkole literackiej, gdyby współcześni rozumieli ją w sposób niepełny, to mimo wszystko trwałaby ona nadal potencjalnie w nienaruszonej formie: nadejdzie czas, który być może doceni cechy niegdyś odrzucone. Przenieśmy te fakty w dziedzinę folkloru: przypuśćmy, że społeczność wymaga, aby rozwiązanie intrygi było z góry wiadome, a przekonamy się, że każde opowiadanie ludowe przybierze taki układ, jaki występuje w opowiadaniu Tolstoja *Śmierć Iwana Iljicza*, gdzie rozwiązanie wyprzedza narrację. Jeśli społeczność nie lubi opisów

przyrody, wykreśla się je z repertuaru folklorystycznego. Słowem, w folklorze utrzymują się tylko te formy, które są aprobowane przez daną społeczność; niektóre funkcje danej formy mogą oczywiście zostać zastąpione przez inne. Gdy jednak forma traci swoją funkcjonalność, obumiera w folklorze, podczas gdy w literaturze pisanej zachowuje potencjalne istnienie.

Jeszcze jeden przykład z historii literatury: tzw. „stale towarzyszący” — pisarze, których interpretacja w ciągu rozwojowym stuleci jest wciąż na nowo dokonywana przez każdy nowy kierunek. Pewne osobliwości tych pisarzy, które dla współczesnych były obce, niezrozumiałe, niepotrzebne, niepożądane, uzyskują w późniejszych czasach dużą wartość, aktualizują się nagle, tzn. stają się produktywnymi czynnikami literatury. Możliwe jest to jednak tylko w literaturze pisanej. Co by się stało na przykład w poezji ustnej ze śmiałą i „nie na czasie” twórczością językową Leskova, która stała się produktywnym czynnikiem dopiero po kilkudziesięciu latach, w twórczości Remizowa i późniejszych prozaików rosyjskich? Środowisko Leskova oczyściłoby jego dzieła z dziwacznej stylistyki. Krótko mówiąc, już samo pojęcie przekazu pisanego różni się głęboko od pojęcia przekazu folklorystycznego. W dziedzinie folkloru możliwość reaktualizacji faktów poetyckich jest bez porównania mniejsza. Jeśli nosiciele pewnej tradycji poetyckiej wymrą, to nie można jej już ożywić, podczas gdy w literaturze pisanej mogą ożyć i zacząć owocować zjawiska należące do dawnej lub nawet wielowiekowej przeszłości.<sup>1</sup>

Z powyższegõ wynika jasno, że istnienie utworu ludowego zakłada istnienie grupy przyswajającej go i sankcjonującej. W badaniach folkloru trzeba mieć stale na uwadze pojęcie podstawowe — przewencyjną cenzurę społeczności. Świadomie używamy wyrazu „prewencyjną”, ponieważ w badaniach nad faktem folklorystycznym nie chodzi o momenty poprzedzające jego na-

---

<sup>1</sup> Chcielibyśmy na marginesie zaznaczyć, że nie tylko przekaz, ale nawet współistnienie stylów jako różnych dążeń w tym samym środowisku jest w folklorze dużo bardziej ograniczone; różnorodność stylów odpowiada tu mianowicie najczęściej rozmaitości gatunków.



rodzenie, o jego poczęcie, jego życie embrionalne, lecz o same jego „narodziny” i o dalsze losy.

Folklorysty, zwłaszcza słowiańscy, dysponujący bodaj najżywszym i najbogatszym materiałem folklorystycznym w Europie, często głoszą pogląd, że nie ma zasadniczej różnicy między poezją ustną a literaturą pisaną i że w obu wypadkach mamy do czynienia z niewątpliwymi przejawami twórczości indywidualnej. Teza ta zawdzięcza swe powstanie właśnie sugestiom naiwnego realizmu: twórczość kolektywna nie jest nam dana w żadnym naocznym doświadczeniu, wobec tego należy brać pod uwagę indywidualnego twórcę, jednostkowego inicjatora.

Wsiewołod Miller, typowy młodogramatyk zarówno w językoznawstwie, jak i w folklorystyce, tak mówi o wątkach literatury ludowej: „Kto je wymyślił? Zbiorowa twórczość mas? To jeszcze jedna fikcja, bo ludzkie doświadczenie nigdy takiej twórczości nie obserwowało.” Tu dochodzi do głosu niewątpliwie wpływ naszego potocznego doświadczenia. Najczęściej spotykaną i najbardziej znaną formą twórczości jest dla nas nie twórczość ustna, lecz literatura pisana, wobec czego egocentrycznie rzutujemy swojskie dla nas wyobrażenia na dziedzinę folkloru.

I tak za narodziny dzieła pisanego uważa się moment jego przelania na papier przez autora, analogicznie więc za narodziny utworu ustnego poczytuje się moment, w którym zostaje on po raz pierwszy zobiektywizowany, czyli wygłoszony przez autora. Tymczasem w rzeczywistości utwór staje się faktem folkloru dopiero z chwilą przyswojenia go przez społeczność.

Wyznawcy tezy o indywidualnym charakterze twórczości folklorystycznej skłaniają się do zastąpienia pojęcia zbiorowości pojęciem anonimowości. I tak w znanym podręczniku rosyjskiej poezji ustnej czytamy, co następuje: „Jasne jest, że chociaż w przypadku danej pieśni obrzędowej nie wiemy, kto wymyślił obrzęd i kto ułożył pierwszą pieśń, nie przeczy to jednak zasadzie twórczości indywidualnej, lecz świadczy tylko o takiej dawności obrzędu, iż niemożliwe jest wskazanie autora czy też okoliczności powstania najstarszej pieśni ściśle z tym obrzędem związanej oraz że pieśń

powstała w środowisku, w którym osobowość autora nie wywołuje zainteresowania. Koncepcja twórczości «zbiorowej» nie ma tu więc żadnego zastosowania” (M. Sperański). Podręcznik nie zwraca uwagi na to, że nie może istnieć obrzęd bez sankcji społecznej, jest to *contradictio in adjecto* i nawet jeśli zarodkiem danego obrzędu było indywidualne zachowanie, to droga od niego do obrzędu jest równie daleka jak od indywidualnego językowego błędu do gramatycznego językowego wariantu.

To, co powiedzieliśmy o powstaniu obrzędu (lub utworu poezji ustnej), można też zastosować do ewolucji obrzędu (bądź ewolucji folklorystycznych w ogóle). Często stosowane w lingwistyce rozróżnienie między zmianą normy języka a indywidualnym odstępstwem od niej, rozróżnienie mające znaczenie nie tylko ilościowe, ale i zasadnicze, jakościowe, jest jeszcze prawie zupełnie obce folklorystyce.

Jednym z istotnych znamion różniących folklor od literatury pisanej jest sam sposób istnienia dzieła sztuki.

W folklorze stosunek między utworem a jego obiektywizacją, czyli jego tak zwanymi wariantami przy wygłaszaniu przez różne osoby, jest zupełnie analogiczny do stosunku między *langue* a *parole*. Podobnie jak *langue*, utwór ludowy jest pozaosobowy i istnieje tylko potencjalnie, jest tylko kompleksem określonych norm i impulsów, kanwą aktualnej tradycji, którą recytujący ożywiają ozdobnikami indywidualnej twórczości tak samo, jak wytwórcy *parole* ożywiają *langue*.<sup>2</sup>

O ile indywidualne innowacje w języku (czy też w folklorze) odpowiadają wymaganiom społeczności i antycypują prawidłową ewolucję *langue* (czy też folkloru), zostają one uspołecznione i stają się faktami *langue* (czy też elementami utworu folklorystycznego).

Utwór pisany jest zobiektywizowany, istnieje konkretnie, niezależnie od czytelnika i każdy następny czytelnik zwraca się bezpośrednio do utworu. Droga utworu ludowego prowadzi od wykonawcy do wyko-

---

<sup>2</sup> Murko podkreśla, że śpiewacy nie deklamują, jak my, utrwalonego tekstu, lecz do pewnego stopnia tworzą wciąż na nowo.

nawcy, droga zaś utworu pisanego od dzieła do wykonawcy. W wypadku utworu pisanego można wprawdzie uwzględniać interpretacje wykonawców, są one jednak tylko jednym z czynników odczytania utworu, nigdy zaś jedynym źródłem jak w folklorze. Nie należy w żadnym wypadku utożsamiać roli recytatora utworu ludowego z rolą czytelnika czy recytatora utworu pisanego ani też z rolą jego autora. Dla recytatora utwór ludowy jest faktem *langue*, a więc faktem pozaosobowym, danym niezależnie od recytatora, choć pozwalającym na odkształcenia i na wprowadzenie nowego tworzywa — poetyckiego czy potocznego. Dla autora utworu literackiego utwór jest faktem *parole*; nie jest dany *a priori*, lecz podlega indywidualnej realizacji. Dany jest tylko kompleks innych utworów, oddziałujących w danym okresie; na ich tle (tzn. na tle ich właściwości formalnych) ma zostać stworzone i zrozumiane nowe dzieło (które jedne z tych form sobie przyswaja, drugie przetwarza, a jeszcze inne odrzuca).

Jedna z istotnych różnic między folklorem a literaturą pisaną polega na tym, że folklorowi właściwe jest nastawienie na *langue*, literaturze pisanej — na *parole*.

Według trafnej charakterystyki Potiebni, w folklorze nawet sam poeta nie ma podstaw do tego, by dany utwór uważać za własny, a utwory innych za cudze. Rola cenzury sprawowanej przez społeczność jest, jak już powiedzieliśmy, inna w literaturze pisanej, inna zaś w folklorze. W folklorze cenzura jest imperatywna i stanowi niezbędne założenie powstania dzieła. Literat natomiast uwzględnia mniej lub bardziej wymagania środowiska, ale choćby się najściślej do nich stosował, brak tu charakterystycznego dla folkloru zupełnego stopienia się cenzury z dziełem. Utwór literacki nie jest z góry wyznaczony przez cenzurę, nie wynika z niej w całości; odgaduje tylko w przybliżeniu częściowo poprawnie, częściowo fałszywie jej wymagania; niektóre wymagania społeczności nie zostają w nim w ogóle uwzględnione.

W dziedzinie ekonomii bliskim odpowiednikiem stosunku literatury pisanej do konsumenta jest tzw. „pro-

dukcja na zbyt", podczas gdy folklor bliższy jest pojęciu „produkcji na obstalunek”.

Brak odpowiedniości między wymaganiami środowiska a utworem literackim może być skutkiem błędu, ale także świadomej intencji autora, który zamierza zmienić wymagania środowiska, dokonać jego literackiej reedukacji. Taka próba wpływu autora na żądania klienteli może czasem pozostać bez skutku. Cenzura nie ustępuje, między jej normami a utworem powstaje antynomia. Niektórzy chcieliby wyobrazić sobie „autorów folkloru” na obraz i podobieństwo „poetów-literatów”, ale analogia nie jest trafna. W przeciwieństwie do „poety-literata” „poeta folkloru” — według świętego spostrzeżenia Aniczkowa — „nie tworzy nowego środowiska”; wszelka intencja zmiany otoczenia jest mu zupełnie obca; absolutne panowanie cenzury prewencyjnej, udaremniające wszelki konflikt między nią a utworem, wytwarza szczególny typ uczestników twórczości poetyckiej i zmusza jednostkę do rezygnacji z jakiegokolwiek zamachu na tę cenzurę.

W interpretacji folkloru jako przejawu twórczości indywidualnej osiągnęła swój punkt szczytowy tendencja do zatarcia granicy między historią literatury a historią folkloru. Sądzymy jednak, że tezę tę trzeba poddać poważnej rewizji. Czy ta rewizja oznacza rehabilitację koncepcji romantycznej, tak ostro atakowanej przez przedstawicieli wspomnianej doktryny? Bez wątplenia. Ujęcie różnicy między poezją ustną a literaturą pisaną u teoretyków romantycznych zawierało wiele słusznych myśli i romantycy mieli rację, podkreślając zbiorowy charakter twórczości ustnej i porównując ją z językiem. Obok jednak tych słusznych tez koncepcja romantyczna zawierała również wiele twierdzeń, które nie mogą się ostać wobec współczesnej krytyki naukowej.

Romantycy przeceniali samodzielność, przede wszystkim samodzielność genetyczną i pierwotność folkloru; dopiero prace następnych pokoleń uczonych wykazały, jak ogromną rolę w folklorze odgrywa zjawisko zwane w nowoczesnym niemieckim ludoznawstwie *gesunkenes Kulturgut*. To uznanie znacznego, czasem nawet wyłącznego udziału *gesunkenes Kulturgut* w repertuarze

ludowym może wyglądać na ograniczenie roli twórczości zbiorowej w folklorze. Tak jednak nie jest. Wprawdzie utwory przejmowane przez poezję ludową z warstw społecznie wyższych mogą same w sobie być typowymi wytworami inicjatywy osobistej i twórczości indywidualnej, ale zagadnienie źródeł utworu ludowego z samej swojej natury nie należy do folklorystyki. Każde zagadnienie inności źródeł nadaje się do naukowej interpretacji tylko wtedy, gdy jest rozpatrywane ze stanowiska systemu, do którego źródła te zostają wcielone, tzn. w danym wypadku ze stanowiska folkloru. Dla folklorystyki istotne jest nie powstanie i istnienie źródeł pozafolklorystycznych, ale funkcja zapożyczenia, wybór i przetworzenie zapożyczonego materiału. Z tego punktu widzenia znana teza, że „lud nie tworzy, tylko odtwarza”, traci swoją ostrość, ponieważ nie mamy podstaw do tworzenia nieprzeniknionych granic między twórczością a odtwórczością ani do uważania tej ostatniej za coś mniej wartościowego. Odtwórczość nie oznacza biernej recepcji i w tym sensie nie ma zasadniczej różnicy między Molierem, który przerabiał staroświeckie widowiska, a ludem, który według wyrażenia Naumanna, „rozśpiewuje artystyczną pieśń”. Przekształcenie dzieła tzw. sztuki monumentalnej w tzw. prymityw jest również aktem twórczym. Twórczość przejawia się tu zarówno w wyborze przejmowanych dzieł, jak i w ich adaptacji do innych zwyczajów i wymagań. Ustalone formy literackie po przeniesieniu do folkloru stają się materiałem poddawanym przeobrażeniom. Na tle innego środowiska poetyckiego, innej tradycji i innego stosunku do wartości artystycznych dzieło zostaje zinterpretowane w nowy sposób, i nawet elementów formalnych na pozór nietkniętych nie wolno uważać za identyczne z prototypem: w tych formach artystycznych zachodzi, według słów rosyjskiego literaturoznawcy Tynianowa, przestawienie funkcji.

Ze stanowiska funkcjonalnego, bez którego niemożliwe jest zrozumienie faktów artystycznych, dzieło sztuki spoza folkloru i to samo dzieło zaadaptowane przez folklor są dwoma faktami w istocie zupełnie różnymi.

Historia wiersza Puszkina *Huzar* stanowi charakte-

rystyczny przykład tego, jak formy artystyczne przenikające z literatury do folkloru i odwrotnie zmieniają swe funkcje (por. Bogatyriew, 1923 : 147—195). Typowe ludowe opowiadanie o spotkaniu prostego człowieka ze światem nadprzyrodzonym (przy czym punkt ciężkości spoczywa na opisie czarów) Puszkina przekształcił w szereg obrazków rodzajowych, wnikając w psychikę osób działających i motywując psychologicznie ich czyny. Zarówno bohatera-huzara, jak i zabobony ludowe Puszkina zabarwia humorystycznie. Bajka, którą posłużył się Puszkina, jest ludowa, natomiast w trawestacji poety ludowość stała się artystycznym chwyt — jest niejako sygnalizowana. Bezpretensjonalny sposób mówienia ludowego narratora jest pikantnym materiałem wersyfikacyjnego ukształtowania. Poemacik Puszkina wrócił do folkloru i został wcielony do kilku wariantów najpopularniejszego utworu rosyjskiego teatru ludowego: *Cara Maksymiliana*. Obok innych zapożyczeń literackich służy on tu do amplifikacji intermedii, jest jednym z numerów urozmaiconego *divertissement*, które wykonuje bohater epizodu — huzar. Zarówno zuchwała fanfaronada huzara, jak i pełne humoru przedstawienie strachów odpowiada duchowi estetyki kuglarskiej. Oczywiście jednak humor Puszkina, grawitujący ku romantycznej ironii, ma mało wspólnego z kuglarską krotoczwilą z *Cara Maksymiliana*, która wchłonęła ten wiersz. Nawet w tych wariantach, w których wiersz Puszkina został stosunkowo mało zmieniony, publiczność wychowana na folklorze interpretuje go swoiście, zwłaszcza gdy wygłaszany jest przez artystów ludowych i odbierany na tle poprzedzających go numerów. W innych wariantach ta zamiana funkcji odbija się bezpośrednio na formie: charakterystyczny dla poemaciku Puszkina dialogiczny styl zostaje łatwo zastąpiony ludowym wierszem mówionym, i z utworu poetyckiego zostaje tylko pozbawiony motywacji schemat treściowy, do którego przyczepiony jest szereg typowo kuglarskich dowcipów i kalamburów.

Choć losy literatury pisanej i poezji ustnej są z sobą splecione, choć ich wzajemne wpływy były ciągłe i intensywne, choć folklor często operował materiałem literackim, a literatura ludowym, to jednak nie mamy

prawa zacierać zasadniczej granicy między poezją ustną a literaturą pisaną w imię genealogii.

Prócz twierdzenia o samorodności drugim poważnym błędem romantycznej charakterystyki folkloru była teza, że jego autorem, podmiotem twórczości zbiorowej może być tylko lud nie podzielony na klasy, rodzaj zbiorowej osobowości o jednej duszy i jednym światopoglądzie, społeczność nie znająca indywidualnych przejawów ludzkiej działalności.

To nierozdzielne skojarzenie twórczości zbiorowej z „pierwotną wspólnotą kulturową” spotykamy w naszych czasach u Naumanna i w jego szkole, która w wielu punktach zbliża się do romantyków. „Nie ma tu jeszcze indywidualizmu. Nie należy się obawiać porównań ze światem zwierzęcym: przeciwnie, on właśnie dostarcza najbliższych paraleli [...]. Prawdziwa sztuka ludowa jest sztuką wspólnoty, taką samą jak ta, której wytworami są gniazda jaskółcze, komórki pszczele, muszle ślimacze [...]. Wszyscy są porwani jednym ruchem — pisze dalej Naumann o nosicielach kultury wspólnoty — wszyscy są ożywieni tymi samymi zamiarami i myślami.” (Naumann, 1921 : 190, 151). W tej koncepcji tkwi niebezpieczeństwo właściwe wszelkiemu bezpośredniemu wnioskowaniu z faktów społecznych o mentalności, na przykład z cech formy językowej o cechach myślenia (tutaj niebezpieczeństwo podobnej identyfikacji wykazał znakomicie Anton Marty). To samo mamy w etnografii: wszechwładza zbiorowej mentalności nie jest bynajmniej koniecznym, lecz tylko sprzyjającym warunkiem zbiorowej twórczości. Twórczość zbiorowa nie jest bynajmniej obca nawet kulturze przesiąkniętej idealizmem. Wystarczy przypomnieć powszechne w dzisiejszych warstwach wykształconych dowcipy mitologizujące pogłoski i plotki, przesady i bajki, zwyczaje towarzyskie i modę. Etnografowie rosyjscy, którzy badali wsie okręgu moskiewskiego, mogliby także wiele powiedzieć o związku między bogatym i żywym repertuarem folklorystycznym a wielorakim zróżnicowaniem chłopstwa — społecznym, gospodarczym, ideologicznym, a nawet etycznym.

Istnienie poezji czy też literatury ustnej da się wytłumaczyć nie tylko psychologicznie, ale w znacznym

stopniu także funkcjonalnie. Porównajmy na przykład poezję ustną i literaturę pisaną istniejące obok siebie w rosyjskich warstwach wykształconych XVI i XVII wieku: literatura pisana spełniała tu jedne zadania kulturalne, poezja ustna — inne. W warunkach miejskich literatura bierze oczywiście górę nad folklorem, „produkcja na zbyt” nad „produkcją na obstalunek”; ale konserwatywnej wsi jest jako fakt społeczny równie obca poezja indywidualna, jak produkcja na zbyt.

Przyjęcie tezy o folklorze jako wytworze twórczości zbiorowej stawia przed folklorystyką konkretne zadania. Przenoszenie w dziedzinę folklorystyki metod i pojęć wytworzonych przy opracowywaniu materiału historycznoliterackiego niewątpliwie utrudnia często analizę form artystycznych folkloru. Szczególnie nie doceniono zasadniczej różnicy między tekstem literackim a zapisem utworu ludowego, który już sam nieuchronnie go przekształca i przenosi do innej kategorii. Byłoby rzeczą dwuznaczną mówienie o identycznych formach w folklorze i literaturze. I tak na przykład pojęcie wiersza, które na pierwszy rzut oka wydaje się równoznaczne w literaturze i w folklorze, różni się w obu dziedzinach głęboko pod względem funkcjonalnym. Wnikliwy badacz ustnego stylu rytmicznego (*style oral rhythmique*) Marcel Jousse uważa tę różnicę za tak znaczną, że pojęcie „wiersza i poezji” zachowuje tylko dla literatury, natomiast mówiąc o twórczości ustnej posługuje się odpowiednio pojęciami „schematu rytmicznego” i „stylu ustnego”, by uniknąć podsuwania pod te pojęcia tradycyjnej literackiej treści. Jousse ujawnia po mistrzowsku mnemotechniczną funkcję takich „schematów rytmicznych”. Ustny styl rytmiczny w *milieu des récitateurs encore spontanés* [„w kręgu jeszcze spontanicznych recytatorów”] interpretuje następująco: „Wyobraźmy sobie język złożony z 200 do 300 rymowanych zdań oraz 400 do 500 typów ściśle ustalonych schematów rytmicznych, przekazywanych bez zmian właściwych tradycji ustnej. Wynalazczość indywidualna polegałaby tu na tym, by na wzór tych schematów i analogicznie do nich tworzyć za pomocą klisz zdaniowych inne schematy o podobnej formie, strukturze [...] i możliwie tej samej



treści." (Jousse, 1925). Jest tu dokładnie sformułowany stosunek między tradycją a improwizacją, między *langue* a *parole*, w poezji ustnej. Wiersz, strofa i jeszcze bardziej skomplikowane struktury kompozycyjne są w folklorze z jednej strony potężną podporą tradycji, a z drugiej (co ściśle z tym związane) skutecznym środkiem techniki improwizatorskiej.<sup>3</sup>

Typologia form folklorystycznych musi powstać niezależnie od typologii form literackich. Jednym z najbardziej aktualnych problemów językoznawstwa jest wypracowanie typologii fonologicznej i morfologicznej. Już dziś widać, że istnieją ogólne prawa strukturalne, których języki nie naruszają; okazuje się, że różnorodność struktur fonologicznych i morfologicznych jest ograniczona i że można ją sprowadzić do stosunkowo małej liczby zasadniczych typów; jest to uwarunkowane tym, że ograniczona jest różnorodność form twórczości zbiorowej. *Parole* dopuszcza większą różnorodność modyfikacji niż *langue*. Można przeciwstawić tym twierdzeniom językoznawstwa porównawczego z jednej strony różnorodność wątków, charakterystyczną dla literatury pisanej, a z drugiej — ograniczoną serię wątków baśniowych w folklorze. Tej ograniczoności nie można wytłumaczyć ani wspólnotą źródeł, ani psychiką czy warunkami zewnętrznymi. Podobne wątki powstają na podstawie ogólnych praw kompozycji poetyckiej; prawa te, podobnie jak prawa strukturalne języka są bardziej jednolite i surowsze w stosunku do twórczości zbiorowej niż do indywidualnej.

Następnym zadaniem synchronicznej folklorystyki jest scharakteryzowanie systemu form artystycznych stanowiących aktualny repertuar określonej społeczności — wsi, okręgu, jednostki etnicznej. Należy uwzględnić wzajemny stosunek form w systemie, ich hierarchię, różnicę między formami produktywnymi a takimi, które straciły swą produktywność itp. Nie tylko grupy etnograficzne i geograficzne różnią się swoim folklorystycznym repertuarem, ale i grupy charakteryzujące się płcią (folklor męski i żeński), wie-

---

\* Pewne ciekawe wzmianki na temat specyficznych właściwości tej techniki improwizacyjnej podaje G. Gesemann, 1926.

kiem (dzieci, młodzież, starcy), zawodem (pasterze, rybacy, żołnierze, bandyci) itd. Ponieważ wymienione grupy zawodowe produkują folklor dla siebie samych, te cykle folklorystyczne można porównać ze specjalnymi językami zawodowymi. Istnieje jednak repertuar folklorystyczny, który należy wprowadzić do pewnej grupy zawodowej, ale jest przeznaczony dla odbiorców do niej nie należących. Produkcja poezji jest w takich wypadkach jedną z cech zawodowych tej grupy. I tak na przykład w dużej części Rosji poezja religijna jest wygłaszana prawie wyłącznie przez *kaliki pieriechożyje* — wędrownych żebraków, najczęściej zorganizowanych w specjalne zgrupowania. Wygłaszanie wierszy religijnych jest jednym z głównych źródeł ich zarobków. Między takim przykładem zupełnego rozdziału producenta od odbiorcy a przeciwnym wypadkiem krańcowym, w którym cała społeczność jest równocześnie producentem i odbiorcą (przysłowia, anegdota, przyśpiewki, pewne rodzaje pieśni obrzędowych i innych) istnieje szereg typów pośrednich. W danym środowisku wyróżnia się grupa zdolnych ludzi, która w mniejszym lub większym stopniu monopolizuje produkcję określonego gatunku folklorystycznego (na przykład bajek). Nie są to zawodowcy i twórczość poetycka nie stanowi ich głównego zajęcia, źródła ich dochodów; są to raczej dyletanci, którzy uprawiają w wolnych chwilach poezję. Nie można tu stwierdzić zupełnej tożsamości producenta i odbiorcy; nie istnieje tu jednak również zupełna rozbieżność. Granica jest chwiejna. Są ludzie będący w mniejszym lub większym stopniu bazarzami, ale równocześnie słuchaczami; narrator dyletant staje się łatwo odbiorcą i odwrotnie.

Ustna twórczość poetycka pozostaje zbiorowa także w wypadku oddzielenia się producenta od odbiorcy, ale w tym wypadku zbiorowość nabiera pewnych specyficznych cech. Staje się ona wspólnotą producentów, a „cenzura prewencyjna” uniezależnia się tu od odbiorcy bardziej aniżeli w wypadku identyczności producenta z odbiorcą, gdzie cenzura ta strzeże w równym stopniu interesów produkcji, jak i odbioru.

Tylko w jednym wypadku poezja ustna wykracza poza ramy folkloru i przestaje być twórczością zbiorową.

rową: jest tak wtedy, gdy dobrze zgrany zespół zawodców o określonych tradycjach odnosi się do pewnych utworów poetyckich z takim pietyzmem, że stara się za wszelką cenę o ich zachowanie bez żadnych zmian. Że jest to mniej lub więcej możliwe, o tym świadczy szereg przykładów historycznych. W ten sposób na przykład kapłani przekazywali przez stulecia hymny wedyjskie — z ust do ust, „koszykami” (by użyć terminologii buddyjskiej). Cały wysiłek skupiony był na tym, by tych tekstów nie zniekształcać, co też — abstrahując od nieistotnych innowacji — osiągnięto. Tam, gdzie rola społeczności ogranicza się do zachowania utworu poetyckiego podniesionego do wyśyn nienaruszalnego kanonu, nie ma twórczej cenzury, improwizacji ani zbiorowej twórczości.

Jako odpowiednik granicznych form poezji ustnej można też wymienić graniczne formy literatury. I tak na przykład pewne cechy działalności anonimowych autorów i kopistów średniowiecza zbliżają tę działalność częściowo do poezji ustnej, nie zmuszając jednak do jej wykreślenia z dziedziny literatury: kopista często traktował przepisywane dzieło między innymi jako materiał podlegający przetworzeniu. Bez względu jednak na liczbę zjawisk przejściowych między twórczością indywidualną a zbiorową, nie pójdziemy w ślady osławionego sofisty, który głowił się nad tym, ile ziarn trzeba usunąć z kupy piasku, żeby przestała być kupą. Między wszelkimi pokrewnymi dziedzinami kultury istnieją zawsze strefy graniczne i przejściowe. Ta okoliczność nie upoważnia jeszcze do tego, by negować istnienie dwóch różnych typów i celowość ich rozróżnienia.

Podobnie jak swego czasu zbliżenie folklorystyki do historii literatury pomogło wyjaśnić wiele zagadnień o charakterze genetycznym, tak dziś rozdzielenie obu dyscyplin i przywrócenie autonomii folklorystyce ułatwi przypuszczalnie wyjaśnienie funkcji folkloru oraz wykrycie jego strukturalnych praw i osobliwości.

*Przełożyła Fryderyka Wyda*

PROBLEMATYKA BADAŃ LITERATURY I JĘZYKA

1) Problematyka rosyjskiej nauki o literaturze i języku wymaga jasności platformy teoretycznej i zdecydowanego odcięcia się od coraz częstszych mechanicznych składek nowej metodologii ze starymi, martwymi metodami, od kontrabandy naiwnego psychologizmu i innych podobnych staroci w opakowaniu nowej terminologii.

Konieczne jest odrzucenie akademickiego eklektyzmu (Żyrmunski i inni), scholastycznego „formalizmu”, który w miejsce analizy daje terminologię i katalog zjawisk, powtórnego zastępowania systemowej nauki o literaturze i języku dyscyplinami epizodycznymi i anegdotycznymi.

2) Historię literatury (*resp.* sztuki), związaną z innymi dyscyplinami historycznymi, charakteryzuje, tak jak owe inne dyscypliny, złożony zespół specyficznie strukturalnych praw. Bez wyjaśnienia tych praw niemożliwe jest naukowe ustalenie związku literatury z innymi dyscyplinami historycznymi.

3) Nie można zrozumieć ewolucji literatury, jeśli problem ewolucji przesłaniają zagadnienia o niesystemowym charakterze genetycznym, zarówno literackim (tzw. wpływy literackie), jak i zewnętrznym w stosunku do literatury. Użyty przez literaturę zarówno literacki, jak i pozaliteracki materiał może być wprowadzony w orbitę badań naukowych tylko wtedy, jeśli rozpatrywany jest z funkcjonalnego punktu widzenia.

4) Zdecydowane przeciwstawienie między synchronią (statyką) a diachronią było jeszcze niedawno owocną hipotezą roboczą zarówno dla lingwistyki, jak i dla

historii literatury, ponieważ pokazywało ono systemowy charakter języka (*resp.* literatury) w każdej chwili jego istnienia. Dziś zdobycze koncepcji synchronicznej skłaniają nas, by na nowo przyjrzeć się także zasadom diachronii. Pojęcie mechanicznego aglomeratu zjawisk, zastąpione w dziedzinie nauki synchronicznej pojęciami systemu, struktury, zostało także odpowiednio zmienione w dziedzinie nauki diachronicznej. Historia systemu jest systemem. Czysta synchronia uważana jest obecnie za iluzję: każdy system synchroniczny ma swoją przeszłość i przyszłość jako nie dające się oddzielić strukturalne elementy systemu (a/archaizm jako fakt stylistyczny; tło językowe i literackie, które się ocenia jako przewyciężany staromodny styl; b/ nowatorskie tendencje w języku i literaturze, które się ocenia jako innowacje w systemie).

Przeciwstawienie synchronii i diachronii było przeciwstawieniem pojęcia systemu pojęciu ewolucji; traci ono zasadniczą istotność, ponieważ uznajemy, że każdy system jest w sposób konieczny dany jako ewolucja, z drugiej zaś strony ewolucja w sposób konieczny ma charakter systemowy.

5) Pojęcie literackiego systemu synchronicznego nie pokrywa się z pojęciem naiwnie rozumianej epoki chronologicznej, ponieważ w jego skład wchodzi nie tylko dzieła sztuki bliskie chronologicznie, ale i dzieła wciągane w orbitę systemu z literatur obcych i epok minionych. Nie wystarczy nieróżnicująca katalogizacja zjawisk współistniejących, ważne jest ich hierarchiczne znaczenie dla danej epoki.

6) Ustalenie dwóch różnych pojęć — *parole* i *langue* — i analiza stosunku między nimi (szkoła geneńska) było ogromnie owocne dla nauki o języku. Należy zasadniczo opracować problem stosunku między tymi dwiema kategoriami (istniejącą normą a indywidualną wypowiedzią) w zastosowaniu do literatury. Tu także indywidualnej wypowiedzi nie można rozpatrywać bez związku z istniejącym zespołem norm (badacz odrywający jedno od drugiego nieuchronnie deformuje rozpatrywany system wartości artystycznych i traci możliwość ustalenia jego immanentnych praw).

7) Analiza strukturalnych praw języka i literatury

oraz ich ewolucji prowadzi nieuchronnie do ustalenia ograniczonego szeregu realnie istniejących typów struktur (*resp.* typów ewolucji struktur).

8) Odkrycie immanentnych praw historii i literatury (*resp.* języka) pozwala scharakteryzować każdą konkretną wymianę systemów literackich (*resp.* językowych). Ale nie pozwala na wyjaśnienie tempa ewolucji i wyboru drogi ewolucji wobec istnienia kilku możliwych teoretycznie dróg, ponieważ immanentne prawa literackiej (*resp.* językowej) ewolucji to tylko równanie nieoznaczone, pozostawiające możliwość ograniczonej wprawdzie, ale większej niż jedno, liczby rozwiązań. Problem konkretnego wyboru drogi lub przynajmniej dominanty można rozwiązać tylko przez analizę stosunku szeregu literackiego do innych szeregów historycznych. Ten stosunek (system systemów) ma swoje strukturalne prawa, które należy badać. Metodologicznie niewłaściwe jest rozpatrywanie stosunków między systemami bez wzięcia pod uwagę immanentnych praw każdego systemu.

9) Z uwagi na ważność dalszego zespołowego opracowywania omówionych tu problemów teoretycznych, a także konkretnych zadań wpływających z tych założeń (historia literatury rosyjskiej, historia języka rosyjskiego, typologia struktur językowych i literackich itd.), konieczne staje się wznowienie działalności OPoJaz-u [Stowarzyszenie do Studiów nad Językiem Poetyckim] pod przewodnictwem Wiktora Szklowskiego.

*Przełożyła Maria Renata Mayenowa*

SEMIOTYKA

K. P. Oczywiście jest, że semiotyka, która ogarnia naukę o języku jako systemie znaków, traktuje ją w sposób syntetyczny. To będzie tematem mojego ostatniego pytania. Trudno je sformułować, ponieważ w całej aktywności naukowej Pana we wszystkich dziedzinach języka i sztuki badał Pan wszelkie zjawiska literackie i artystyczne właśnie jako znaki. Mogłoby się wydawać, że taka orientacja wyczerpuje, Pana zdaniem, zagadnienie semiotyki. Ale Pan poświęcił semiotyce jako samoistnej dyscyplinie oraz historii tej dyscypliny wiele osobnych rozpraw, takich jak *Język a inne systemy komunikacji* [zob. tom I tego wydania — red.], *Związki językoznawstwa z innymi naukami* [również tom I — red.] i *Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique* („Rzut oka na rozwój semiotyki”). Wszystkie te prace powstały późno, poczynając od lat sześćdziesiątych. Wokół kwestii o stosunek między językoznawstwem a semiotyką powstają nowe pytania: Czy można nazwać semiotykę podsumowaniem badań językoznawczych? Czy można patrzeć na semiotykę tylko jako na podsumowanie? Dlaczego semiotyka w ciągu ostatnich dziesięcioleci stała się tak popularną, by nie rzec, modną dyscypliną? Czy to podbijanie ceny semiotyki nie zagraża prawdziwej naukowości? Jakie są granice i perspektywy semiotyki?

R. J. Problem związku i różnicy między poszczególnymi sztukami, szczególnie między komponentami znakowymi malarstwa i języka, a także zagadnienia przekształcenia obu typów znaków w malarstwie atematycznym i w pozarozumowej (*zaumnoj*) poezji stanowiły przedmiot ożywionych dyskusji między mną

a młodymi moskiewskimi malarzami w wigilię pierwszej wojny światowej. Tematyka i terminologia zagadnień znakowych dawno przyciągały uwagę młodych poszukiwaczy i gdy zapoznaliśmy się z myślami de Saussure'a — zagadnienie nauki o znakach (lub semiologii, jak ją nazywał de Saussure, argumentując potrzebę tej dyscypliny) znalazło się od razu w kręgu naszych rozmów i planów, które konkretyzowały się w utworzonym właśnie Praskim Kole Lingwistycznym. W okresie krytycznego przełomu lat trzydziestych i czterdziestych szczególnie dużo w tym kierunku zrobił czeski estetyk Jan Mukařovský (1891—1975). Ze wszystkich typów znaków i form sztuki język i sztuka słowa stanowiły jednak zasadniczy i ulubiony temat prac Koła w okresie międzywojennym. Jeśli o mnie idzie, zacząłem się zajmować problemem miejsca języka w kulturze i jego znaczeniem w zespole innych systemów znaków w ramach moich badań nad słowiańskim, zwłaszcza czeskim, średniowieczem. Otwierało ono fascynujące perspektywy. Dotychczas nie było badane dostatecznie uważnie i wszechstronnie ani nie cieszyło się właściwym podejściem i oceną. Faktem, prawdopodobnie decydującym nie tylko dla czechosłowackiej, ale i dla całej słowiańskiej historii, była w połowie IX wieku tak zwana misja morawska, którą kierował niezwykle językoznawca i myśliciel Konstanty-Cyryl (827—869) z Macedonii, wychowanek i współpracownik jedyne go wówczas w Europie uniwersytetu w Konstantynopolu. Podstawowy wkład Cyryla i Metodego, jego starszego brata i czynnego współpracownika (?—885), w historię nie tylko kultury słowiańskiej, ale w ogóle w istnienie i los Słowian — to przekład ksiąg świętych i tekstów liturgicznych na nowo utworzony słowiański język literacki. Bracia-misjonarze i ich słowiańscy uczniowie podjęli trudną walkę o Kościół słowiański zgodnie z kilkoma ideologicznymi hasłami, ogromnie interesującymi dla semiotycznej interpretacji. Zastępuję Saussure'owską „semiologię” terminem „semiotyka”, dziś powszechnie stosowanym, użytym w XVII wieku przez Johna Locke'a, a 200 lat później przez Charlesa Sandersa Peirce'a, który poświęcił całe życie wypracowaniu teorii ludzkich, przede



wszystkim językowych, znaków, i mimo braku zrozumienia u współczesnych, zarysował żywotny program nowej nauki.

U schyłku IX wieku, o tysiąclecie przed wystąpieniem młodego Peirce'a w Amerykańskiej Akademii Nauk, Konstanty ułożył wierszem słowiańskim niezwykły „Prolog” do swego słowiańskiego przekładu Czterech Ewangelii. Prolog ten, po starsłowiańsku *proglas*, definiował za pomocą łańcucha tropów i wymownych figur słowo usłyszane i przeczytane jako istotę człowieczeństwa:

Słuchajcie teraz według waszego rozumienia,  
Ponieważ dane wam było słyszeć słowiański narodzić!  
Słuchajcie słowa, które pochodzi od Boga,  
Słowa żywiącego ludzkie dusze,  
Słowa posilającego serce i rozum  
Słowa pobudzającego poznanie Boga.  
Zupełnie jak bez światła nie będzie radości,  
Gdy oko, patrząc na wszystkie boskie stworzenia,  
W niczym nie widzi wspaniałości,  
Taki jest los wszystkich dusz bez pisma,  
Nie znających boskiego Prawa,  
Prawa, otwierającego raj boski.  
Któż ukorzy się przed Bogiem,  
Jeśli słuch nie słucha uderzeń gromu?  
Jak zrozumieć boski cud,  
Jeśli nozdrza nie czują zapachu kwiatów?  
Tak samo usta nieczułe na słodycz  
Zamieniają człowieka w kamień.  
Tym bardziej pozbawiona ksiąg dusza  
Jest martwa w ludziach.  
I oto, świadomi tego, bracia,  
Dajemy Wam właściwą radę  
Która oddzieli ludzkość  
Od zwierzęcej nieświadomości i pożądania:  
Nie słuchajcie Słowa w obcym języku,  
Niezrozumiałym dla rozumu,  
Jak gdybyście słuchali dzwonu miedzianego.

W ten sposób autor uzasadnił obowiązek i prawo każdego narodu do językowego samookreślenia i przeciwstawił symbolowi babilońskiego pomieszania języków, jako karze boskiej, nowotestamentowy symbol — dar zesłany przez Ducha Świętego i ustanawiający wielość ludzkich języków jako przejaw boskiej łaski. Każdy język, w tym przypadku język słowiański, zgodnie z nauką misji morawskiej, ma prawo do udziału

łu w tajemnicy eucharystii, tj. w najwyższej wartości duchowej średniowiecza, stąd zaś automatycznie wynikało prawo do rozstrzygania o wszystkich wartościach społecznych.

Dotrwała do naszych czasów ułożona wierszem słowiańska modlitwa Cyryla, którą odmawia ksiądz przed transsubstancjacją wina i chleba w krew i ciało Chrystusa. Nie tylko epoka husytyzmu w rewolucyjnej walce o narodowe samookreślenie powoływała się na precedens starosłowiański, ale nawet w sytuacji triumfującej kontreformacji uczony czeski Bohuslav Balbin (1621—1688) wychwalał słowiański język takiej modlitwy o transsubstancjacji jako najwyższe prawo dane narodowi, ponieważ te słowa księdza przywołują cud jeszcze większy niż stworzenie przez Boga materialnego świata.

Związek między dwoma systemami symboli — słowem i obrzędem — był równie bliski Konstantemu-Cyrylowi, jak związek słowa i obrzędu ze sztuką wizualną, i jest rzeczą charakterystyczną, że starosłowiański *Zywot Cyryla* wychwala go za moralne zwycięstwo odniesione w obronie ikon przeciw przedstawicielowi hierarchii, ikonoklaście. Tego związku między rytualnymi znakami obrzędu, słownymi znakami rodzimego języka i znakami malarskimi w historycznej walce o ogólnie zrozumiały język liturgii, a tym samym i całej kultury, o równe prawa wszystkich członków narodu i wszystkich narodów, długo nie doceniała sceptyczna szkoła historyków średniowiecza. Nie tylko spór z tą szkołą, który przynosił nauce wciąż nowe i nieoczekiwane dowody szerokości i głębi dzieła misji morawskiej, ale i ta ogólnosemiotyczna lekcja, którą nam daje ten jaskrawy przykład podstawowej roli języka w jego wielokształtnych twórczych związkach z innymi systemami znaków, wszystko to kazało nam włączyć lingwistykę w krąg szerszych zagadnień kulturowych i społeczno-politycznych.

Problem kulturalno-społecznych ram języka i historycznych zadań, które ma język do spełnienia, wydaje mi się koniecznym uzupełnieniem wszechstronnej analizy wewnętrznej struktury językowej. Właściwie wolalibyśmy mówić nie o uzupełnieniu, lecz o dwóch pla-

nach analizy, wyraźnie skorelowanych, ale *à priori* nie podporządkowanych sobie. Nieuznawanie istnienia i ważności obu autonomicznych i jednocześnie skorelowanych planów jest równie krótkowzroczne, jak negacja tej niewątpliwej prawdy, że język należy do zespołu systemów znakowych. Jakikolwiek jest hierarchiczny stosunek między tymi systemami, w szczególności między językiem a innymi sferami znaków — nauka porównawcza języka i wszystkich innych zespołów znakowych, którą wielu myślicieli planowało przez całe wieki, jest dziś zadaniem dnia i byłoby krótkowzrocznością odzeganie się od niej.

Wśród wielu cennych szkiców, wskazujących drogę budowaniu takiej nauki, pojawiają się artykuły o charakterze powierzchownym i dyletanckim. Daje to argumenty przeciw takim wystąpieniom, ale nie przeciw nauce, której terminy i hasła autorzy tych wystąpień nieprzezornie sobie przyswoili. Nie ma ani jednej nauki i ani jednego nowego okresu w historii poszczególnych nauk, w których na początku, w pogoni za modą i za pokusami nowości, nie pojawialiby się pseudonowatorzy i pasożyty. Tak było z każdą nową „szkołą” językoznawstwa, przynajmniej od czasów Oświecenia do dziś dnia. Innym charakterystycznym przejawem nowego okresu są czysto teoretyczne opisy dotyczące właściwych granic rodzącej się nauki. Na przykład: jakiego rodzaju znaki wchodzą w zakres semiotyki? Odpowiedź może być tylko jedna: jeśli semiotyka, jak to sugeruje etymologia słowa, jest nauką o znakach, żadne znaki nie podlegają ostracyzmowi, jeśli zaś w różnorodności systemów znakowych ujawnią się systemy różniące się od innych swymi własnymi, specyficznymi rysami, to tę serię można wydzielić jako osobną klasę, pozostając niemniej w granicach ogólnej nauki o znakach. Wielość i znaczenie konkretnych zadań stojących przed semiotyką dowodzą aktualności ich planowego, międzynarodowego opracowywania, bez niewłaściwych, sekciarskich prób narzucenia zaściankowości całej tej wieloaspektowej, wielostronnej pracy ducha.

*Przełożyła Maria Renata Mayenowa*



BIBLIOGRAFIA  
PRAC CYTOWANYCH W KSIĄŻCE

(z pominięciem utworów literackich)

- Abrahams R. D., 1969: *Jump-Rope Rhymes. A Dictionary*, Austin, Texas.
- Actes du 1<sup>er</sup> Congrès international des linguistes, 10—15 avril 1928, Leyde 1928.
- Actes du 10<sup>e</sup> Congrès international des linguistes, Bucarest, 28 aout — 2 septembre 1967, Bucarest 1969.
- Adam D., 1592: *Nomenclator quadrilinguis Boemicolatinograecogermanicus*, Praha.
- Ahlqvist A., 1863: *Suomalainen runousoppi kielellisetlä*, Helsinki; wersja przejr. i popr.: *Suomalainen runo-oppi*, [w:] A. Ahlqvist, *Suomen kielen rakennus*, I, Helsinki 1877.
- Albright W. F., 1945: *The Old Testament and the Canaanite Language and Literature*, „Catholic Biblical Quarterly”, 7.
- , 1950: *The Psalm of Habakkuk*, [w:] *Studies in Old Testament Prophecy Presented to Theodore H. Robinson*, Edinburgh.
- , 1950/1951: *A Catalogue of Early Hebrew Lyric Poems (Psalm LXVIII)*, „The Hebrew Union College Annual”, XXIII, 1.
- Alexander R. D., Moore T. E., 1958: *Studies on the Acoustical Behavior of Seventeen-Year Cicadas*, „The Ohio Journal of Science”, 58.
- Alpert H., 1939: *Emile Durkheim and Sociology*, New York.
- Altmann S. A., 1967: *The Structure of Primate Social Communication*, [w:] *Social Communication among Primates*. [Red.] S. A. Altmann, Chicago.
- Andrejčin L., 1938: *Kategorie znaczeniowe koniugacji bułgarskiej*, Kraków.
- Aoki H., 1970: *Nez Perce Grammar*, Berkeley, University of California Publication in Linguistics, 62.
- , 1975: *The East Plateau Linguistic Diffusion Area*, „International Journal of American Linguistics”, 41.

- Appel K., 1881: *Nieskolko słow o nowiejszem psychologiczeskom naprawlenii jazykoznanija*, „Russkij Filologiczeskij Wiestnik”, 6.
- [Appel K.] K. A., 1912: *Mroziński Józef*, [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, XLXVII—XLXVIII, Warszawa.
- Argelander A., 1927: *Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung*, Jena.
- Aristow N., 1876: *Powiest' o Fomie i Jeriomie*, „Driewniaja i nowaja Rossija”, 4.
- Arm D. L. [red.], 1967: *Journeys in Science*, Albuquerque.
- Arnaudow M., 1920: *Kukeri i rusalii*, „Sbornik za narodni umotworienija i narodopis”, XXXIV.
- Arnold E., 1952: *Zur Geschichte der Suppositionslehre*, „Symposion — Jahrbuch für Philosophi”, III.
- Aronson M., 1929: *Radiofilme*, „Slawische Rundschau”, 1.
- Astachowa A., 1951: *Byliny siewiera*, 2, Moskwa, Leningrad.
- Atzet J., Gerard H. B., 1965: *A Study of Phonetic Symbolism among Native Navajo Speakers*, „Journal of Personality and Social Psychology”, 1.
- Austerlitz R., 1958: *Ob-Ugric Metrics*, „Folklore Fellows Communications”, 174, Helsinki.
- , 1959: *Ob-Ugric Metrics. The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folk-poetry*, Helsinki.
- , 1961: *Parallelismus*, [w:] *Poetics. Poetyka. Poetika*, Warszawa.
- Awaniesow R., 1955: *Kratczajszaja zwukowaja jedinica w sostawie słowa i morfiemy*, [w:] *Woprosy gramaticzeskogo stroja*, Moskwa.
- , 1957: *Atlas russkich narodnych goworow centralnych oblastiej k wostoku ot Moskwy*, Moskwa.
- , 1958: *O trioch tipach nauczno-lingwisticzeskich transkripcyj*, „Sławia”, 25.
- Bachtin M. M., 1929: *Problemy tworcziestwa Dostojewskogo*, Leningrad. [wyd. 2. poprawione: *Problemy poetiki Dostojewskogo*, Moskwa 1963. Przekład polski Natalii Modzelewskiej, PJW 1970.]
- Baecklund A., 1949: *Das Stockholmer Abecedarium*, „Uppsala Universitets Årsskrift”, 9.
- Balázs B., 1924: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien, Leipzig.
- , 1952: *Theory of the Film*, London.

- Bałonow L., Barkan D., Dieglin W., 1979: *Unilateralnyj elektrosudorożnyj pripadok*, Leningrad.
- Bałonow L., Dieglin W., 1976: *Stuch i riecz' dominantnogo i niedominantnogo połuszarij*, Leningrad.
- , 1977: *Wosprijatije zwukowych nierieczewych obrazow (stuchowej i muzykalnyj gnozis) w usłowijach inaktywacyi dominantnogo i niedominantnogo połuszarij*, „Fizyologija czelowieka”, 3.
- Bałonow L., Baru A., Dieglin W., 1975: *Identyfikacyja sintezowanych głasnopodobnych stimułow w usłowijach przechodiaszczzej inaktywacyi dominantnogo i niedominantnogo połuszarij*, „Fizyologija czelowieka”, 1.
- Bar-Hillel Y., 1953: *Some Linguistic Problems Connected with Machine Translation*, „Philos. Sci.”, 20.
- , 1957: *Three Methodological Remarks on «Fundamentals of Language»*, „Word”, 13.
- Bassin F. W., 1968: *Problema biessoznatielnogo*, Moskwa.
- Bäschlin A., 1929: *Die altdeutschen Salbenkrämerspiele*, Mulhouse.
- Baucomont J., Guibat F., i in., 1961: *Les comptines de langue française*, Paris.
- Baudouin de Courtenay J. N., 1870: *Wechsel des s/š, ś/ mit ch in der polnischen Sprache*, „Beiträge zur vergleichenden Sprachforschung”, 6; przekł. pol. w: J. Baudouin de Courtenay, *Szkice językoznawcze*, Warszawa 1904.
- , 1871: *Niekotoryje obszczije zamieczanija o jazykowiedienii i jazykie*, „Zurnal Ministierstwa Narodnogo Proswieszczenija”, 63.
- , 1876, 1877: *Otczoty komandirowannogo Ministierstwom Narodnogo Proswieszczenija za granicu I. A. Boduena de Kurtene [J. Baudouin de Courtenay] o zaniatijach po jazykowiedieniju w tieczenije 1872 i 1873 gg.*, [odb. z:] „Izwiestija Kazanskogo Uniwersitieta”.
- , 1877, 1878: *Programma I = Podrobnaja programma lekcij I. A. Boduena-de-Kurtene [J. Baudouin de Courtenay] w 1877—1878 uczebnom godu*, [odb. z:] „Izwiestija Kazanskogo Uniwersitieta”.
- , 1881: *Programma II = Podrobnaja programma lekcij I. A. Boduena-de-Kurtene [J. Baudouin de Courtenay] w 1877—1878 uczebnom godu*, [odb. z:] „Izwiestija Kazanskogo Uniwersitieta”.
- , 1881<sup>a</sup>: *Niekotoryje otdielny «srawnitielnoj grammatiki»*

- ławianskich języków, [odb. z:] „Russkij Filologiczeskij Wiestnik”.
- , 1881<sup>b</sup>: *Nieskolko słow o sravnitelnoj grammatikie indoeuropejskich języków*, „Zurnał Ministerstwa Narodnogo Proswieszczenija”, 218.
- , 1881<sup>c</sup>: [Rec. pracy magisterskiej M. Kruszewskiego, *K woprosu o gunie*] „Uczonyje Zapiski Kazanskogo Uniwersitieta”, 3.
- , 1882: *Otrywki iz lekcij po fonietikie i morfologii ruskogo języka*, I, [odb. z:] „Filologiczeskije Zapiski”. Program II części wykładów ogłosił W. Bogorodickij, „Prace Filologiczne” 1931, XV, [cz.] II.
- , 1883: [Rec. książki M. Kruszewskiego, *Oczerk nauk o językie*, Kazań 1883], „Izwiestija Kazanskogo Uniwiersitieta”, 19.
- , 1888, 1891: *Mikołaj Kruszewski, jego życie i prace naukowe*, „Prace Filologiczne”, 2, s. 837—849; 3, s. 116—175.
- , 1891: *Suum cuique*, „Prace Filologiczne”, 3.
- , 1893: *Iz lekcij po łatinskoj fonietikie*, Woroneż, [odb. z:] „Filologiczeskije Zapiski” 1884—1892.
- , 1894: *Próba teorii alternacj fonetycznych*, I, „Rozprawy Wydziału Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności”, XX.
- , 1897: [Art. w:] S. Wengierow, *Kritiko-biograficzeskij słowar’ russkich pisatielej i uczonych*, V, „Prace Filologiczne”, 15, cz. I.
- , 1902: *Zamietka ob izmieniajemosti osnow sklonienija, w osobiennosti że ob ich sokraszczeni w polzu okonczanij*, „Russkij Filologiczeskij Wiestnik”.
- , 1903: *O psychicznych podstawach zjawisk językowych*, „Przegląd Filozoficzny”, 4.
- , 1909: *Zarys historii językoznawstwa, czyli lingwistyki (glottologii). Poradnik dla samouków*. S. III, t. II, z. 2, Warszawa.
- , 1912: *Ob otnoszenii russkogo pisma k russkomu języku*, Sankt Pietiersburg.
- , 1915: *Charakterystyka psychologiczna języka polskiego*, [w:] *Encyklopedia polska*, II, dział 3, cz. I, Kraków.
- , 1927<sup>a</sup>: *Ilościowość w myśleniu językowym. Symbolae grammaticae in honorem Joannis Rozwadowski*, Kraków.



- , 1929: *Fakultative Sprachlaute*, [w:] *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen, Utrecht.
- , 1956: *Language*, London, New York.
- , 1958: *Sbornik Slavistických prací věnovaných IV mezinár. sjezdu slavistů v Moskvě*, Praha.
- , 1960: „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, 19.
- , 1963: *Izbrannyje trudy po obszczemu jazykoznaniju*, I, Moskwa.
- , 1972: *Anthology*. [Red.] E. Stankiewicz, Bloomington, Ind., London.
- , 1974: *Dzieła wybrane*. Red. W. Doroszewski, I, II, Warszawa.
- Beadle G., Beadle M., 1966: *The Language of Life. An Introduction to the Science of Genetics*, New York.
- Beatty A., 1907: *The St. George, or Mummers' Plays. A Study in the Protology of the Drama*, „Transactions of the Wisconsin Academy”, 15, [cz.] 2.
- Beaunis H., Binet A., 1892: *Sur deux cas d'audition colorée*, „Revue Philosophique”, 33.
- Becking G., 1928: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg.
- Bell E. T., 1945: *The Development of Mathematics*, [wyd.] 2, New York, London.
- Benni T., 1913: *Jeneral Mroziński jako psychofonetyk*, „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wydział Językoznawstwa i Literatury”, VI, 9.
- Bentley M., Varon E. J., 1933: *An Accessory Study of „Phonetic Symbolism”*, „American Journal of Psychology”, 45.
- Benveniste E., 1935: *Origines de formation des noms en indo-européen*, Paris.
- , 1939: *Nature du signe linguistique*, I, „Acta Linguistica”, 1; przedr. w: E. Benveniste, 1966<sup>a</sup>: I.
- , 1956: *La nature des pronoms*. [w:] *For Roman Jakobson*. The Hague.
- , [wyd.], 1964: *Lettres de Ferdinand de Saussure á Antoine Meillet*, „Cahiers Ferdinand de Saussure”, 21.
- , 1966: *Le classification des langues*, [w:] E. Benveniste, 1966<sup>a</sup>.
- , 1966<sup>a</sup>: *Problèmes de linguistique générale*, Paris; przekł. ang.: *Problems in General Linguistics*, Miami, Fl. 1971.
- , 1969: *Sémiologie de la langue*, „Semiotica”, 1, 2.

- Bergsland K., 1949: *Finsk-ugrisk og almen sprogvidenskab*, „Nordisk Tidsskrift for Sprogvidenskab”, 15.
- Berlin B., Kay P., 1969: *Basic Color Terms*, Berkeley, Calif.
- Bernstein B., 1982: *Social Class, Language and Socialization*, [w:] *Language and Social Context*. [Wyd.] P. P. Giglioli, [Great Britain], Penguin Modern Sociology Readings.
- Bernstejn N., 1966: *Oczerki po fizyologii dwizenii i fizyologii aktiwnosti*, Moskwa.
- Berry F., 1958: *Poets' Grammar*, London.
- Bertholet A., 1918: *Zur Stelle Hohes Lied 4<sup>o</sup>*, „Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft”, XXXIII, 18.
- Bever T., Weksel W. [red.], 1968: *The Structure and Psychology of Language*, New York.
- Bever T. G., Chiarello R., 1974: *Cerebral dominance in musicians and non-musicians*, „Science”, 185.
- Bielyj A., 1922: „Epopieja”, 1.
- Birdwhistell, 1952: *Introduction to Kinesics*, Washington.
- Bloomfield L., 1930: *German [ç] and [x]*, „Le Maître phonétique”, 30.
- , 1933: *Language*, New York.
- , 1939: *Linguistic Aspect of Science*, Chicago.
- , 1946: *Algonquian*, [w:] L. Bloomfield: *Linguistic Structures of Native America*, New York.
- Bloomfield M. W., 1953: *Final Root-Forming Morphemes*, „American Speech”, 28.
- Blumenthal A. L., 1968: *Early Psycholinguistic Research*, [w:] *The Structure and Psychology of Language*. [Red.:] T. Bever, W. Weksel, New York.
- Boas F., 1911: *Introduction*, [w:] *Handbook to American Indian Languages*, I, Washington.
- , 1938: *Language*, [w:] *General Anthropology*. [Wyd.] F. Boas, Boston.
- , 1947: *Kwakiutl Grammar*, Philadelphia.
- Boas F., Deloria E., 1941: *Dakota Grammar*, „Memoirs of the National Academy of Sciences”, 23.
- Bobrow S., 1914: *Nowoje o stichosložonii Puszkina*, Moskwa.
- Boethius Dacus, 1969, 1972: *Opera*, [w:] *Corpus philosophorum danicorum medii aevi*, IV, V.
- Bogatyriew P. G., 1923: *Stichotworienije Puszkina «Gusar», jego istoczniki i jego wlijanije na narodnuju slowiestnost*, [w:] *Oczerki po poetikie Puszkina*, Berlin.

- , 1926: *Les jeux dans les rites funèbres en Russie Subcarpathique*, „Le Monde Slave”, 3.
- , 1962: *O jazykie slawianskich narodnych piesien w jego odnoszenii k dialektnoj rieczci*, „Woprosy jazykoznanija”, 3.
- Bogatyriew, P., Jakobson R., 1929: *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, [w:] *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen-Utrecht.
- Bogoraz W. G., 1901: *Oblastnoj slowar' Kolym'skogo russkogo narieczija*, „Sbornik otdielenija russkogo jazyka i slowiestnosti I. Akadiemii Nauk”, 68, 4.
- , 1922: *Chukchee*, [w:] *Handbook of American Indian Languages*, II, Washington.
- Bogorodickij W., 1930/1931: *Kazanskij pieriod profiessorskoj diejatielnosti I. A. Boduen-de-Kurtene [J. N. Baudouin de Courtenay]*, „Prace Filologiczne”, XV, [cz.] 2.
- Bohr N., 1948: *On the Notions of Casuality and Complementarity*, „Dialectica”, 1.
- , 1958: *Atomic Physics and Human Knowledge*, New York, Wiley.
- Bolinger D. L., 1946: *Thoughts on «Yep» and «Nope»*, „American Speech”, 21.
- , 1965: *Forms of English*, Cambridge, Mass.
- Bolton H. C., 1888: *The Counting-Out Rhymes of Children, Their Antiquity, Origin, and Wide Distribution*, London.
- Bonaccorsi P. G.: *Vangeli apocrifi*, I, Firenze.
- Bond W. H. [wyd.], 1954: *Ch. Smart, Jubilate agno 20*, London.
- Bonfante G., 1939: *Études sur le tabou dans les langues indo-européennes*, [w:] *Mélanges de linguistique offert à Charles Bally*, Genève.
- Boodberg P. A., 1954—1955: *On Crypto-Parallelism in Chinese Poetry*, 1: *Syntactical Metaplasia in Stereoscopic Parallelism*, „Cedules from Berkeley Workshop in Asiatic Philology”, 001-540701, 017-541210. Berkeley, Calif.
- Borel E., 1914: *Leçons de la théorie des fonctions*, [wyd.] 2, Paris.
- Bouda K., 1953: *Die tschuktschische Frauensprache*, „Orbis”, 2.
- Brackbill Y., Little K., 1957: *Factors Determining the Guessing of Meanings of Foreign Words*, „Journal of Abnormal and Social Psychology”, 54.
- Braga G., 1961: *Comunicazione e società*, Milano.
- Bragina N. N., Dobrochotowa T. A., 1977: *Funkcyonalnaja*

- asymmetrija i psihopatologija oczagowych porażenij mozga*, Moskwa.
- , 1977<sup>a</sup>: *Problema funkcjonalnoj asymmetrii mozga*, „Woprosy filosofii”, 2.
- Brentano F., 1925: *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, II, Leipzig.
- Bright W. [red.], 1966: *Sociolinguistics*, The Hague.
- Brik O., 1919: *Zwukowyye powtory*, „Poetika”.
- Brillouin L., 1964: *Scientific Uncertainty and Information*, New York, London.
- Briusow W., 1959: *Nieskolko myslej ob armianskom stichostenii*, „Russkaja Litieratura”.
- Broadbent D. E., 1954: *The Role of Auditory Localization in Attention and Memory*, „Journal of Experimental Psychology”, 47.
- Broca P., 1888: *Mémoires sur le cerveau de l'homme*, Paris.
- Bröndal V., 1935: *Structure et variabilité des systèmes morphologiques*, „Scientia”.
- , 1939: *Linguistique structurale*, „Acta Linguistica”, 1.
- , 1943: *Essais de linguistique générale*, Copenhagen.
- Bronowsky J., 1967: *Human and Animal Languages*, [w:] *To Honor Roman Jakobson*, I, The Hague, Paris.
- Brooke-Rose Ch., 1958: *A Grammar of Metaphor*, London.
- Brough J., 1931: *Theories of General Linguistics in the Sanskrit Grammarians*, „Transactions of the Philological Society”.
- Brown R. W., Black A. H., Horowitz A. E., 1955: *Phonetic Symbolism in Natural Languages*, „Journal of Abnormal and Social Psychology”, 50.
- Brown R., Nuttall R., 1959: *Method in Phonetic Symbolism Experiments*, „Journal of Abnormal and Social Psychology”, 59.
- Brückner A., 1901: *Cywilizacja a język*, Warszawa.
- Bruner J. S., 1956: *Neural Mechanisms in Perception*.
- , 1957: *Mécanismes neurologiques dans la perception*, „Archives de Psychologie”, 36.
- , 1968: *Toward a Theory of Instruction*, New York.
- Bubrich D., 1930: *Nieskolko słow o potokie rieczki*, „Biuletien, LOIKFUN”, 5.
- Buchler I. R., Selby H. A., 1968: *A Formal Study of Myth*, Austin.
- Bühler K., 1934: *Sprachtheorie*, Jena.

- Burke K., 1961: *The Rhetoric of Religion*, Boston.
- Burks A. W., 1949: *Icon, Index and Symbol*, „Philosophy and Phenomenological Research”, IX.
- Burney C. F. [wyd.], 1918: *The Book of Judges*, London.
- Bursill-Hall G. L., 1971: *Speculative Grammars of the Middle Ages*, The Hague.
- Butor M., 1969: *Le Mots dans la peinture*, Genève.
- Buwei Yang Chao, 1949: *How to Cook and Eat in Chinese*; [wyd.] 2, New York.
- Cajanus E., 1697: *Linguarum ebraeae et finnicae convenientia*, Åbo.
- Calame-Griaule G., 1965: *Ethnologie et langage*, Paris.
- Campbell B. G., 1967: *Human Evolution — An Introduction to Man's Adaptations*, [wyd.] 2, Chicago.
- Cannicott S. M., 1963: *The Technique of Unilateral Electroconvulsive Therapy*, „American Journal of Psychiatry”, 120.
- Cannon W. B., 1932: *The Wisdom of the Body*, New York.
- Capell A., 1966: *Studies in Socio-Linguistics*, The Hague.
- Carnap R., 1937: *Logical Syntax of Language*, New York.
- , 1947: *Meaning and Necessity*, Chicago.
- Carvalho J. G. H. de, 1961: *Segno e significazione in João de São Thomas*, [w:] *Portugiesische Forschungen der Gorgesgesellschaft*, I: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, II, Münster.
- Cassirer E., 1923: *Substance and Function. Einstein's Theory of Relativity*, New York.
- , 1942: *The Influence of Language upon the Development of Scientific Thought*, „The Journal of Philosophy”, 39.
- , 1945: *Structuralism in Modern Linguistics*, „Word”, 7.
- Cetlin M. L., 1969: *Issledowanija po teorii awtomatow i modelirowaniju biologičeskich sistiem*, Moskwa.
- Černý V., 1955: *Staročeský Mastičkář*, „Rospravy Československé akademie věd”, LXV, 7.
- Chambers E. K., 1903: *The Mediaeval Stage*, I—II, Oxford.
- , 1933: *The English Folk-Play*, Oxford.
- Charuzin N., 1890: *Russkije łopari*, Moskwa.
- Chastaing M., 1958: *Le symbolisme des voyelles: significations des «i»*, I, II, „Journal de Psychologie”, 55.
- , 1960: *Audition colorée: une enquête*, „Vie et Langage”, 105.

- , 1961: *Des sons et des couleurs*, „Vie et Langage”, 112.
- , 1962: *Le brillance des voyelles*, „Archivum linguisticum”, 14.
- , 1964: *L'Opposition des consonnes sourdes aux consonnes sonores et muettes: a-t-elle une valeur symbolique?*, „Vie et Langage”, 147.
- , 1965: *Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse*, „Revue Philosophique”, 155.
- , 1965<sup>a</sup>: *Pop-fop-pof-fof*, „Vie et Langage”, 159.
- , 1966: *Si les r étaient des l*, [cz.] 1, 2, „Vie et Langage”, 173, 174.
- Cherry C., 1957: *On Human Communication*, New York.
- Chlebnikow W., 1928: *Swojasi*, [w:] W. Chlebnikow, *Sobranije proizwiedienij*, II, Leningrad.
- , 1933: *Sobranije proizwiedienij*. [Wyd.] N. Stiepanow, V, Leningrad; przedr. pt. *Sobranije soczinienij*, III, München 1972.
- Chmielewski J., 1964: *Język starochiński jako narzędzie rozumowania*, „Sprawozdania z prac naukowych Wydziału I PAN”.
- , 1965: *Notes on Early Chinese Logic*, „Rocznik Orientalystyczny” XXVIII, 2.
- Chomsky N., 1957: *Syntactic Structures*, The Hague.
- , 1961: *On the Notion „Rule of Grammar”*, [w:] *Structure of Language and Its Mathematical Aspects*. [Red.] R. Jakobson, „Proceedings of Symposia in Applied Mathematics”, 12.
- , 1963: *Formal Properties of Grammars*, [w:] *Handbook of Mathematical Psychology*, II, New York.
- , 1966: *Cartesian Linguistics*, New York; przekł. franc.: *La linguistique cartésienne*, Paris 1970.
- , 1967: *The Formal Nature of Language*, [dodatek do:] E. H. Lenneberg, *Biological Foundations of Language*, New York.
- , 1967<sup>a</sup>: *The General Properties of Language*, [w:] *Brain Mechanisms Underlying Speech and Language*. [Red.] C. H. Millikan, F. L. Darley, New York.
- , 1968: *Language and Mind*, New York; przekł. franc.: *Le langage et la pensée*, Paris 1970.
- Chomsky N., Walker E., 1976: *The Linguistic and Psycholin-*

- guistic Background, Explorations in the Biology of Language*, Cambridge, Mass.
- Churchill W., 1930: *My Early Life*, London.
- Clark B. F. C., Marcker K. A., 1968: *How Proteins Start*, „Scientific American”, CCXVIII [nr z I].
- Claparède E., 1900: *Sur l'audition colorée*, „Revue Philosophique”, 49.
- Clavière J., 1898: *L'audition colorée*, „Année Psychologique”, 5.
- Coates W. A., 1968: *Near-Homonymy as a Factor in Language Change*, „Language”, 64.
- Cocchiara G., 1932: *Il linguaggio del gesto*, Torino.
- Cohen G., 1910: *La Scène des Pèlerins d'Emmaus*, [w:] *Mélanges... offerts à Maurice Wilmotte*, I, Paris.
- , 1912: *La scène de l'aveugle et de son valet dans le théâtre français du moyen âge*, „Romania”, 41.
- , 1948: *Le théâtre en France au Moyen-Age*, Paris.
- Cohn R.-G., 1977: *Mallarmé contre Genette*, „Tel Quel”, 69.
- Colin Cherry E., 1956: *Roman Jakobson's «Distinctive Features» as the Normal Co-ordinates of a Language*, [w:] *For Roman Jakobson*, The Hague.
- Cosbey R. C., 1945: *The Mak Story and Its Folklore Analogues*, „Speculum”, 20.
- Coseriu E., 1969: *Georg von der Gabelentz et la linguistique synchronique*. [Wyd.] G. Narr, Tübingen, Tübingen Beiträge zur Linguistik, I.
- , 1969<sup>a</sup>: *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, I, Stuttgart.
- Craig H., 1955: *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford.
- Crawford Wickersham J. P., 1937: *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia.
- Crick F. H. C., 1962, 1966: *The Genetic Code*, „Scientific American”, CCXI [nr z X], CCXV [nr z X].
- , 1963: *The Recent Excitement in the Coding Problem*, „Progress in Nucleic Acid Research”, I.
- Cross F. M., 1950: *Notes on a Canaanite Psalm in the Old Testament*, „Bulletin of the American Schools of Oriental Research”, 117.
- Cross F. M., Freedman D. N., 1948: *The Blessing of Moses*, „Journal of Biblical Literature”, XLVII, 3.
- Curtius E. R., 1953: *European Literature and the Latin Middle*

- Ages*, New York: *Excursus IV: Jest and Earnest in Medieval Literature*.
- Cutten B. G., 1927: *Speaking with Tongues*, New Haven, Conn.
- Cyawłowska T., 1958: *Dniewnik A. A. Olenin*, [w:] *Puszkina — Issledowanija i materialy*, XI, Leningrad.
- Czukowski K., 1962: *Od dwóch do pięciu*. Tłum. W. Woroszyński, Warszawa.
- , 1966: *Ot dwuch do piati*, [wyd.] 19, Moskwa; przekł. ang.: *From Two to Five*, Berkeley, Cal. 1971.
- Czyżewski D., 1931: *Phonologie und Psychologie*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 4.
- Dal W. I., 1882: *Tolkowyj słowar' żywego wielikorusskogo jazyka*, [wyd.] 2, IV, Sankt Pietiersburg — Moskwa.
- Damásio A. R., Damásio H., 1977: *Musical Faculty and Cerebral Dominance*, [w:] *Music and the Brain*, Springfield.
- Darlington C. D., 1958: *The Evolution of Genetic System*, [wyd.] 2, New York.
- Darmesteter A., 1886: *La vie de mots étudiée dans leurs significations*, Paris.
- Darwin C., 1872: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, [rozdz.] II, XI.
- Davie D., 1955: *Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry*, London.
- Davis J. F., 1830: *Poeseos Sinensis Comentarii*, „Transactions of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland”, II.
- Davis M. [red.], 1965: *The Undecidable-Basic Papers on Undecidable Propositions, Unsolvability Problems, and Computable Functions*, New York.
- Dawkins W., 1906: *The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus*, „The Journal of Hellenic Studies”, 26.
- Debrunner A., 1926: *Lautsymbolik in alter und neuer Zeit*, „Germanische-Romanische Monatsschrift”, 14.
- Delacroix H., 1924: *Le langage et la pensée*, Paris.
- Delafresnaye J. F. [red.], 1961: *Brain Mechanisms and Learning*, Oxford.
- Delluc L., 1920: *Photogénie*, Paris.
- Derrida J., 1967: *De la grammatologie*, Paris.
- , 1968: *Sémiologie et grammatologie*, „Information sur les sciences sociales”, 7.
- DeVore I. [red.], 1965: *Primate Behavior*, New York.



- Dewey J., 1946: *Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought and Meaning*, „The Journal of Philosophy”, 43.
- Diakonoff I. M., 1974: *Ancient Writing and Ancient Written Language: Pitfalls and Peculiarities in the Study of Sumerian*, [w:] *Sumerological Studies in Honour of Thorkild Jacobsen*, Chicago.
- Dieglin W., 1970: *O latieralizacyi miechanizma emocyonalnoj okraski powiedienija*, [w:] *Farmakologiczeskije osnovy antidiopriessionnogo powiedienija*, Leningrad.
- Dieglin W., Nikolajenko N., 1975: *O roli dominantnogo poluszarija w riegulacyi emocyonalnych sostojanij czelowieka*, „Fizjologija czelowieka”, 1.
- Diels H., 1899: *Elementum*, Leipzig.
- Diffloth G., 1976: *Expressives in Semai*, [w:] „Oceanic Linguistics Special Publication”, 13: „Austroasiatic Studies”, I, Honolulu.
- Dobzhansky T., 1962: *Mankind Evolving*, New Haven, Conn  
 -----, 1964: *Heredity and the Nature of Man*, New York.
- Dostojewski F., 1861: *Tri rasskaza Edgara Poe*, „Wriemja”.
- Douglas N., 1916: *London Street Games*, London.
- Driver R., 1922: *An Introduction to the Literature of the Old Testament*, New York.
- Dubois J., Irigaray L., Marcie P., Hécaen H., 1967: *Pathologie du langage*, „Langages”, 5.
- Dufriche-Desgenettes A., 1873: „Revue Critique”, 1.  
 -----, 1875: *Sur la consonne L et ses diverses modifications*, „Bulletin de la Société de Linguistique”, 14.  
 -----, 1875<sup>a</sup>: *Sur la lettre R et ses diverses modifications*, „Bulletin de la Société de Linguistique”, 14.
- Dundes A., 1962: *From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales*, „Journal of the American Folklore Society”, 75.
- Durand M., Alajouanine Th., Ombredane A., 1939: *Le syndrome de désintégration phonétique dans l'aphasie*, Paris.
- Dürre K., 1915: *Die Mercatorszene im lateinisch-liturgischen, altdeutschen und altfranzösischen religiösen Drama*, Göttingen.
- Eco U., 1971: *La Structure absente*, Paris.
- Eden N., 1967: *Inadequacies of Neo-Darwinian Evolution as a Scientific Theory*, „The Wistar Symposium Monograph”, 5.
- Efron D., 1941: *Gesture and Environment*, New York.

- Eggert G. H., 1977: *Wernicke's Works on Aphasia: A Source-book and Review*, The Hague.
- Ehrenfeles C. V., 1890: *Über Gestaltqualitäten*, „Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie“, 14.
- Ehrenreich P., 1894: *Materialen zur Sprachkunde Brasiliens*, I, „Zeitschrift für Ethnologie“, 26.
- Einstein A., 1936: *Physics and Reality*. „Journal of the Franklin Institute“, 221.
- , 1941: *The Common Language of Science*, „Advancement of Science“, II, 5.
- , 1946: *Remarks on Bertrand Russell's Theory of Knowledge*, [w:] *The Philosophy of Bertrand Russell*, Evanston, Ill.
- , 1949: *Autobiographical Notes*, [w:] *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*, Evanston, Ill.
- , 1954: *Principles of Research*, [w:] *A. Einstein: Ideas and Opinions*, New York; wyd. oparte na *Mein Weltbild*. [Wyd.] C. Seelig.
- Einstein A., Besso M., 1972: *Correspondance 1903—1955*. [Wyd.] P. Speziali, Paris.
- Einstein A., Infeld L., 1942: *The Evolution of Physics*, New York.
- Ejchenbaum B., 1922: *Mielodika ruskogo liriczeskogo sticha*, Pietiersburg.
- , 1927: *Problemy kinostilistiki*, [w:] *Poetika kino*, Moskwa.
- Ellis A. J.: *Universal Writing and Printing with Ordinary Letters*.
- Empson W., 1949: *Seven Types of Ambiguity*, Edinburgh.
- Emerson A. E., 1958: *The Evolution of Behavior among Social Insects*, [w:] *Behavior and Evolution*. [Red.] A. Roe, G. G. Simpson, New Haven.
- , 1962: *The Impact of Darwin on Biology*, „Acta Biotheoretica“, XV, 4.
- , 1967: *Homeostasis and Comparison of System*, [w:] *Toward a Theory of Human Behavior*. [Wyd.] R. R. Grinker, New York.
- Epstein J., 1921: *Bonjour cinéma*, Paris.
- Erben K. J., 1865: *Mistřa Jana Husi sebrané spisy české*, I, Praha.
- Erlich V., 1975: *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*, New Haven.

- Ertel S., 1969: *Psychophonetik: Untersuchungen über Lautsymbolik und Motivation*, Göttingen.
- Erwin-Tripp S., 1967: *Sociolinguistics*, „Working Paper”, 3, Language — Behavior Research Laboratory, Berkeley.
- Fano R. M., 1949: *The Transmission of Information*, Cambridge, Mass., Massachusetts Institute of Technology, Research Laboratory of Electronics, Technical Report, 65.
- Faral E., 1958: *Les Arts poétique du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- Ferdière G., 1947: *Intéret psychologique et psychopathologique des comptines et formulettes de l'enfance*, „L'Évolution Psychiatrique”, 3.
- Fik I., 1930: *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*, Kraków.
- Fillenbaum S., Jones L. V., Wepman J. M., 1961: *Some Linguistic Features of Speech from Aphasic Patients*, „Language and Speech”, 4.
- Fischman J. A. [red.], 1968: *Readings in the Sociology of Language*, The Hague, Paris.
- Fischer J. L., 1960: „Journal of American Folklore”, 77.
- Fischer-Jørgensen E., 1967: *Perceptual Dimensions of Vowels*, [w:] *To Honor Roman Jakobson*, The Hague.
- Flannery R., 1946: *Men's and Women's Speech in Gros Ventre*, „International Journal of American Linguistics”, 12.
- Flournoy T., 1900: *From India to the Planet Mars: A Study of a Case of Somnambulism with Glossolalia*, New York, London; przekł. z franc. wyd.: *Des Indes à la Planète Mars: Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, Genève 1900.
- , 1902: *Nouvelles observations sur un cas du somnambulisme avec glossolalie*, „Archives Psychologiques”, 1.
- Fluck H., 1934: *Der Risus Paschalis*, „Archiv für Religionswissenschaft”, 31.
- Fónagy I., 1956: *Über den Verlauf des Lautwandels*, „Acta Linguistica”, 6.
- , 1963: *Die Metaphern in der Phonetik*, Den Haag.
- Fortunatow F. R., 1957: *Izbrannyje trudy*, II, Moskwa.
- Foucault, M., 1966: *Les Mots et les choses*, Paris.
- Frachtenberg L. J., 1920: *Abnormal Types of Speech in Qui-leute*, „International Journal of American Linguistics”, 1.
- Frank P., 1947: *Einstein: His Life and Times*, New York.
- Frazer J. G., 1950: *The Golden Bough: A Study in Magic and*

- Religion*, [wyd.] 3, Vienna. [Przekł. pol.: *Złota gałąź*. Tłum. H. Krzeczkowski, PIW 1962.]
- Freese E., 1958: *The Difference between Spontaneous and Base-Analogue Induced Mutations of Phage T 4*, „Proceedings of the National Academy of Sciences”, 35.
- Frege G., 1952: *Philosophical Writings*, Oxford.
- Freud S., 1950: *Die Traumdeutung*, [wyd.] 9, Wien.
- , 1953: *On Aphasia*, London.
- Fridman S. [wyd.], 1970: *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, I, Paris, La Haye; przekł. ang.: *Main Trends of Research in the Social and Human Sciences*, I, Paris, The Hague.
- Fries C. C., 1961: *The Bloomfield «School»*, [w:] *Trends in European American Linguistics 1930—1960*. [Red.] C. Mohrman i in., Utrecht.
- Gabelentz, G. v. d., 1891: *Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*, Leipzig.
- Gabor D., 1951: *Lectures on Communication Theory*, Cambridge, Mass.
- Gaechter P., 1970: *Die Gedachniskultur in Irland*, Innsbruck.
- Gainetti G., 1972: *Emotional Behavior and Hemispheric Side of the Lesion*, „Cortex”, 8.
- Galaburda A. M., LeMay M., Kemper T. L., Geschwind N., 1978: *Right-Left Asymmetries in the Brain*, „Science”, 199.
- Galambos R., 1961: *Changing Concepts of the Learning Mechanism*, [w:] *Brain Mechanism and Learning*. [Red.] J. F. Delafresnaye, Oxford.
- Gardiner A. H., 1932: *The Theory of Speech and Language*, Oxford.
- , 1940: *The Theory of Proper Names*, London.
- Gardiner H. C., 1940: *Mysteries' End*, New Haven.
- Gates A., Bradshaw J. L., 1977: *Music Perception and Cerebral Asymmetries*, „Cortex”, 13.
- Gazzaniga M. S., 1970: *The Bisected Brain*, New York.
- Gazzaniga M. S., Sperry R. W., 1967: *Language after Section of the Cerebral Commissures*, „Brain”, 90.
- Gebauer J., 1903: *Slovník staročeský*, I, Praha.
- Genette G., 1976: *Mimologiques*, Paris.
- Geschwind N., 1967: *Wernicke's Contributions to the Study of Aphasia*, „Cortex”, 3.

- , 1970: *The Organization of Language and the Brain*, „Science”, 170.
- , 1979: *Specializations of the Human Brain*, „Scientific American”, 3.
- Gesemann G., 1926: *Kompositionsschema und heroisch-epische Stillisierung. Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg.
- Gevirtz S., 1963: *Patterns in the Early Poetry of Israel*, Chicago.
- Giese W., 1952: *Sind Märchen Lügen?*, „Cahiers S. Pusçariu”, 1.
- Binneken J. van, 1933: *La Biologie de la base d'articulation*, „Journal de Psychologie”, 30.
- Binneken J. van, Grewel F., Schenk V. W., 1941: „Psychiatrische und Neurologische Bladen”, 45.
- Ginsberg H. L., 1936: *The Rebellion and Death of Ba'lu*, „Orientalia”, 5.
- , 1946: *The Legend of King Keret*, „Bulletin of the American Schools of Oriental Research”, Supplementary Studies, 2—3.
- Ginsburg S., 1966: *The Mathematical Theory of Context-Free Languages*, New York.
- Gladwin T., Sturtevant W. C. [red.], 1962: *Anthropology and Human Behavior*, Washington.
- Glagolewskij P., 1871: *Sintaksis jazyka russkich postowic*, „Žurnal Ministierstwa Narodnogo Proswieszczenija”, 7.
- Godel R., 1957: *Les sources manuscrites du «Cours de linguistique générale» de F. de Saussure*, Genève, Paris.
- Goldstein K., 1948: *Language and Language Disturbances*, New York.
- Gombrich E. H., 1961: *Art and Illusion*, [wyd.] 2, New York.
- Gonda J., 1940: *Some Remarks on Onomatopoeia, Sound-Symbolism, and Word-Formation*, „Tijdschrift voor indische taal-land-en volkenkunde”, 80.
- , 1949—1950: *The Function of Word Duplication in Indonesian Languages*, „Lingua”, 2.
- , 1959: *Stylistic Repetition in the Veda*, Amsterdam.
- Goodglass H., Mayer J., 1958: *Agrammatism and Aphasia*, „Journal of Speech and Hearing Disorders”, 23.
- Goodman F. D., 1969: *Phonetic Analysis of Glossolalia in Four Cultural Settings*, „Journal for the Scientific Study of Religion”, 8.

- Goody J., Watt I., 1963: *The Consequences of Literacy*, „Comparative Studies in Social History”, 5.
- Grammont M., 1901: *Onomatopées et mots expressifs*, [w:] *Trentenaire de la Société pour l'Étude des Langues Romanes*, Montpellier.
- , 1913: *Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie*, [wyd.] 2, Paris.
- , 1933: *Traité de phonétique*, Paris.
- Greimas A. J., 1965: *Le Conte populaire russe — Analyse fonctionnelle*, „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics”, 9.
- Grewel F., 1949: *Aphasie en linguistiek*, „Nederlandsche Tijdschrift voor Geneeskunde”, 93.
- Grinker R. R. [red.], 1962: *Toward a Theory of Human Behavior*, New York.
- Grzędzińska M., 1957: *Strój «Polki» Norwida*, [w:] *Dziesięciolecie Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie 1946—1956*, Kraków.
- Guégan B., 1920: *La fleur de la cuisine française*, I, Paris.
- Guern M. Le, 1973: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris.
- Guillaume P., 1937: *Psychologie de la forme*.
- Gump P. V., Sutton-Smith B., 1965: *The «It» Role in Children's Games*. [Wyd.] A. Dundes, [w:] *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, N. Y.
- Gumperz J. J., Hymes D. [red.], 1967: *The Ethnography of Communication*, „Anthropologist”, LXVI, 6, [cz.] 2.
- , [red.], 1967<sup>a</sup>: *Directions in Sociolinguistics*, New York.
- Gusinde M., 1937: *Die Yamana: vom Leben und Denken der Wassernomaden am Kap Hoorn. Die Feuerland-Indianer*, II, Wien.
- Gwozdiew A. N., 1961: *Woprosy izuczenija dietskoi riezci*, Moskwa.
- Haas M. R., 1941: *Tunica*, New York.
- , 1970: *Consonant Symbolism in Northwestern California*. [Wyd.] E. H. Swanson, Jr., [w:] *Languages and Cultures of Western North America: Essays in Honor of Sven S. Liljebäck*, Pocatello, Idaho.
- Hadamard J., 1945: *An Essay on the Psychology of Invention in the Mathematical Field*, Princeton, N. Y.
- Hall R. A. Jr., 1950: *Leave Your Language Alone*, Ithaca, New York.

- , 1966: *Some Recent Developments in American Linguistics*, „Neuphilologische Mitteilungen”, 70.
- Halle M., 1960: *The Sound Pattern of Russian*, The Hague.
- Halliday A. M., Davidson K., Browne M. W., Kreeger L. C., 1968: *Comparisons of the Effects on Depression and Memory of Lateral E. C. T. and Unilateral E. C. T. to the Dominant and Non-Dominant Hemispheres*, „British Journal of Psychiatry”, 114.
- Harkins W., 1956: *The Mythic Element in the Tale of Gore-Zločastie*, [w:] *For Roman Jakobson*, The Hague.
- Harris Z. S., 1963: *Discourse Analysis*, The Hague.
- , 1968: *Mathematical Structure of Language*, New York.
- , 1970: *Papers in Structural and Transformational Linguistics*, Dordrecht.
- Harris Z. S., Voegelin C. F.: *Eliciting*.
- Hartshorne C., 1934: *The Philosophy and Psychology of Sensation*, Chicago.
- Haugen E., 1953: „Nordisk Tidsskrift”, 29.
- , 1966: *Language Conflict and Language Planning*, Cambridge, Mass.
- , 1972: *The Ecology of Language*, Stanford.
- Havers W., 1946: *Neuere Literatur zum Sprachtabu*, „Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse” 223.
- Havet L., 1874: *OI et UI en français, Roumanie*.
- Havlík A., 1887: *O rýměch přehlásky u-i s původním u a i*, „Listy filologické”, 14.
- Havránek B., 1936: *Spisovný jazyk český 1936*, „Československá Vlastivěda”, Řada II, Praha.
- Head H., 1936: *Aphasia and Kindred Disorders of Speech*, I, New York.
- Hécaen H., 1967: *Brain Mechanisms Suggested by Studies of Parietal Lobes*, [w:] *Brain Mechanism Underlying Speech and Language*. [Red.] C. H. Millikan, F. L. Darley, New York.
- Hécaen H., Angelergues R., 1965: *Pathologie du langage*, Paris.
- Heinz H., 1978: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, Warszawa.
- Heinzel R., 1896: *Abhandlungen zum altdeutschen Drama*, „Sitzungsberichte Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse”, 134.
- Hemphil R. E., Stengel E., 1940: *Pure Word Deafness*, „Journal of Neurology and Psychiatry”, 3.

- Henry V., 1896: *Antinomies linguistiques*, Paris.
- Herder J. G., 1782: *Vom Geist der hebräischen Poesie*, Des-sau.
- Herric C. J., 1956: *The Evolution of Human Nature*, New York.
- Hervay-Saint-Denis M. J. L., 1862: *Poésies de l'époque Thang. Traduites du chinois... avec une étude sur l'art poétique en Chine*, Paris.
- Herzog G., 1946: *Some Linguistic Aspects of American Indian Poetry*, „Word”, 2.
- Hightower J. R., 1959: *Some Characteristics of Parallel Prose*, [w:] *Studia Serica Bernhard Karlgren*, Copenhagen.
- Hilferding A. F., 1896: *Onieźskie byliny*, [wyd.] 2, II nr 177, Sankt Pietiersburg.
- Hill A. A., 1958: *A Program for the Definition of Literature*, „Studies in English”, 37.
- : *When is historical explanation relevant?*
- Hills E. C., 1924: *Exclamations in American English*, „Dialect Notes”, V, [cz.] 7.
- Hirsch Weir R., 1962: *Language in the Crib*, The Hague.
- Hjelmslev L., 1942: *Langue et parole*, [w:] *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève; przekł. pol. [w:] *Językoznawstwo strukturalne*, Warszawa 1979.
- , 1959: *Structural Analysis of Language*, „Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague”, 12.
- , 1961: *Prolegomena to a Theory of Language*, [wyd.] 2, Madison; przekł. franc.: *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris 1971; przekł. pol.: *Prolegomena do teorii języka*, [w:] *Językoznawstwo strukturalne*, Warszawa 1979.
- Hockett C. F., 1948: *The Biophysics, Linguistics, and the Unity of Science*, „American Scientist”, 36.
- , 1958: *A Course in Modern Linguistics*, [rozd.] 28, New York.
- , 1961: *Grammar for the Hearer*, [w:] *Structure of Language and Its Mathematical Aspects*. [Red.] R. Jakobson, „Proceedings of Symposia in Applied Mathematics”, 12.
- [wyd.], 1970: *A Leonard Bloomfield Anthology*, Bloomington.
- Hockett C. F., Ascher R., 1964: *The Human Revolution*, „Current Anthropology”.
- Hoëne-Wroński J., 1879: *Philosophie du langage*, [w:] J. Hoëne-



- Wroński, *Philosophie absolue. Premiers travaux. Sept manuscrits inédits, écrits de 1803 à 1806*, Paris.
- Holenstein E., 1972: *Phänomenologie der Assoziation*, La Haye.
- , 1979: *Albert Einstein Hausvater in Aarau: Der Linguist Jost Winteler*, „Schweizer Monatshefte“, 59.
- Holton G., 1973: *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*, Cambridge, Mass.
- Holub J., Kopečný F., 1952: *Etymologický slovník jazyka českého*, Praha.
- Hopkins G. M., 1948: *Poems*, [wyd.] 3, New York, London.
- , 1959: *Journals and Papers*, London.
- Hornbostel E. M. von, 1927: *Laut und Sinn*, [w:] *Festschrift für C. Meinhof*, Hamburg.
- , 1927<sup>a</sup>: *The Unity of the Senses*, „Psyche“, 7 (28).
- Householder F. W., 1946: *On the Problem of Sound and Meaning, an English Phonestheme*, „Word“, 2.
- Höfler C., 1862: *Concilia Pragensia*, Praha.
- Hrabák J., 1950: *Staročeské drama*, Praha.
- Hurvich L. M., Jameson D., 1957: *An Opponent Process Theory of Color Vision*, „Psychological Review“, 65.
- , 1974: *Opponent Processes as a Model of Neural Organization*, „American Psychologist“, 29.
- Husserl E., 1902: *Logische Untersuchungen*, Halle. [Wyd.] 2, Halle 1913.
- Hutten E. H., 1956: *The Language of Modern Physics*, London, New York.
- Huxley J. S., 1958: *Cultural Process and Evolution*, [w:] *Behavior and Evolution*. [Red.] A. Roe, G. G. Simpson, New Haven.
- Hymes D. H., 1960: „Anthropos“, 55.
- , 1962: *The Ethnography of Speaking*, [w:] *Anthropology and Human Behavior*. [Red.] T. Gladwin, W. C. Sturtevant, Washington.
- , 1964: *Directions in (Ethno-) Linguistics Theory*, „American Anthropologist“, LXVI, 3, [cz.] 2.
- , [red.], 1964<sup>a</sup>: *Language in Culture and Society*, New York, Evanston, London.
- , 1964<sup>b</sup>: *Toward Ethnographies of Communication*, [w:] *The Ethnography of Communication*. [Red.] J. J. Gumperz, D. Hymes, „American Anthropologist“, LXVI, 6, [cz.] 2.
- Hyslop L. i F. [red.], 1952: *Baudelaire on Poe, Critical papers...*, State College, Pa.

- Istomin F. M., Diutisz G. O., 1894: *Piesni russkogo naroda*, Sankt Pietiersburg.
- Iwanow A., Jakubinski L., 1932: *Oczerki po jazyku*, Lenin-grad.
- Iwanow W. W., 1978: *Czot i nieczot; asimmetrija mozga i znakowych sistiem*, Moskwa.
- , 1979: *Niejrosiemiotika ustnoj riecz i funkcjonalnaja asimmetrija mozga*, „Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis”, 481.
- , 1985: [Wstęp do:] R. Jakobson, *Izbrannyje roboty*, Moskwa.
- Iwanow W. W., Toporow W. N., 1963: *K riekonstrukcyi prastowianskogo tieksta*, [w:] *Sławianskoje jazykoznanije*, Moskwa.
- , 1966: *Postanowka zadaczi riekonstrukcyi tieksta i riekonstrukcyi znakowej sistiemy*, [w:] *Strukturnaja tipologija jazykow*, Moskwa.
- Jabłoński W., 1935: *Les 'Siao-ha(i-eu)-yu' de Pékin — Un essai sur la poésie populaire en Chine*, Kraków.
- Jackson J. H., 1915: *Notes on the physiology and pathology of language* (1866), „Brain”, 38.
- , 1915<sup>a</sup>: *Notes on the physiology and pathology of the nervous system* (1868), „Brain”, 38.
- , 1915<sup>b</sup>: *On Affections of Speech from Disease of the Brain* (1879), „Brain”, 38.
- , 1915<sup>c</sup>: *Papers on Affections of Speech*, „Brain”, 38; przedr. w: J. H. Jackson, *Selected Writings*, II, New York 1958; London 1961.
- , 1958: *Selected Writings*, II, New York.
- Jackson W. [wyd.], 1953: *Communication Theory*, New York.
- Jacob F., 1965: *Leçon inaugurale faite le vendredi 7 mai 1965*, Paris, Collège de France.
- , 1966: *Genetics of the Bacterial Cell*, „Science”, CLII [nr z 10 VI].
- , 1970: *La Logique du vivant*, Paris.
- Jacob F., Jakobson R., Lévi-Strauss C., L'Héritier P., 1968: *Vivre et parler*, „Lettres françaises”, 1221—1222 [nr z II].
- Jacobs M., 1931: *A Sketch of Northern Sahalin Grammar*, Seattle, Publications in Anthropology, 4.
- Jakobson R., 1916: [recenzja z:] N. N. Durnowo, N. N. Sokołow, D. N. Uszakow, *Opyt dialektologiczeskoj karty russkogo jazyka w Jewropie*, „Etnograficzeskoje obozrienije”, CIX—CX, 102—107.

- , 1919: *Futurizm*, „Iskusstwo” [nr z 2 VIII].
- , 1921: *Nowiejszaja russkaja poezija*, Praha.
- , 1923: *O czechskom stichie*, Berlin, Moskwa.
- , 1929: *Jan Baudouin de Courtenay*, „Slavische Rundschau”, 1.
- , 1929<sup>a</sup>: *Nejstarší české písně duchovní*, Praha.
- , 1929<sup>b</sup>: *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*, [w:] „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, II.
- , 1931: *Jazykové problémy v Masarykově díle*, [w:] *Vůdce generací*, Praha.
- , 1932: *Zur Struktur des russischen Verbuns*, [w:] *Charakteria Guilelmo Mathesio*, Prague.
- , 1933: *Úpadek filmu*, „Listý pro umění a kritiku”, 1.
- , 1934: *Verš staročeský*, „Československá vlastivěda”, 3.
- , 1936: *K popisu Máchova verse. Torso a tajemství Máchova díla*, Praha.
- , 1937: *Socha v symbolice Puškinově*, „Slovo a slovečnost”, 3.
- , 1939: *Signe zéro*, [w:] *Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally*, Genève.
- , 1941: *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Uppsala, odb. z: „Uppsala Universitets Årsskrift” 1942, 9; przedr. w: R. Jakobson: *Selected Writings*, I, The Hague 1962.
- , 1948: *Russian Conjugation*, „Word”, 4.
- , 1952: *Studies in Comparative Slavic Metrics*, „Oxford Slavonic Papers”, 3.
- , 1953: *The Kernel of Comparative Slavonic Literature*, „Harvard Slavic Studies”, 1.
- , 1953<sup>a</sup>: *Pattern in Linguistics: Contribution to Debates with Anthropologist*, [w:] *An Appraisal of Anthropology Today*. [Wyd.] A. L. Kroeber [i in.], Chicago; przedr. w: R. Jakobson, *Selected Writings*, II, The Hague 1971.
- , 1953<sup>b</sup>: *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, Baltimore, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, 8.
- , 1958: *Medieval Mock Mystery*, [w:] *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Bern.
- , 1958<sup>a</sup>: *Morfologičeskije nabludienija nad slawianskim sklonienijem*, [w:] *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavistics*, The Hague.

- , 1958<sup>b</sup>: *Typological Studies and their Contribution to Historical Comparative Linguistics*, [w:] *Proceedings of the VIII-th International Congress of Linguists, Oslo 1957*, Oslo; przedr. w: R. Jakobson, *Selected Writings*, I, The Hague 1962.
- , 1959: [Rec.: R. I. Awaniesow, *Fonietika sowriemiennogo ruskogo literaturnogo jazyka*, Moskwa 1956], „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics”, 1/2.
- , 1959<sup>a</sup>: *Boas' View of Grammatical Meaning*, „American Anthropologist”, LXI, 5 [cz.] 2.
- , 1960: *Linguistics and Poetics*, [w:] R. Jakobson, *Style in Language*, New York.
- , 1960<sup>a</sup>: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki”, LI, 2.
- , 1961: *Poezyja grammatyki i grammatyka poezyi*, [w:] *Poetics, Poetyka, Poetika*, Warszawa; wersja ang.: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, [w:] R. Jakobson: *Selected Writings*, III, The Hague 1981.
- , [red.], 1961<sup>a</sup>: *Structure of Language and Its Mathematical Aspects*, „Proceedings of Symposia in Applied Mathematics”, 12.
- , 1962—1985: *Selected Writings*, I, The Hague 1962, [Wyd.] 2, The Hague, Paris 1971; II, The Hague, Paris 1971; III, The Hague, Paris, New York 1981; IV, The Hague, Paris 1966; V, The Hague, Paris, New York 1979; VI, The Hague 1985.
- , 1963, 1973: *Essais de linguistique générale*, I, II, Paris.
- , 1967: *Znaczenie Kruszewskiego w rozwoju językoznawstwa ogólnego*, [w:] M. Kruszewski, *Wybór pism*. Przeł. J. Kuryłowicz, K. Pomorska, Wrocław, Warszawa, Kraków.
- , 1969: *Le Langage enfantin et l'aphasie*, Paris; przekł. ang.: *Studies on Child Language and Aphasia*, The Hague, Paris 1971.
- , 1970: *Linguistics*, [w:] *Main Trends of Research in the Social and Human Sciences*, I, The Hague, Paris; wersja franc.: *La Linguistique*, [w:] *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, La Haye, Paris.
- , 1970<sup>a</sup>: *Une exemple de migration de termes et de modèles institutionnels*, „Tel Quel”, 41.
- , 1971: *The Kazan School of Polish Linguistics and its*

- Place in the International Development of Phonology*, [w:] R. Jakobson, *Selected Writings*, II, The Hague, Paris.
- , 1971<sup>a</sup>: *Language in Relation to Other Communication Systems*, [w:] R. Jakobson, *Selected Writings*, II, The Hague, Paris; tekst wygłoszony jako wykład na międzynarodowym sympozjum na temat *Linguaggi nella società e nella tecnica (Język w społeczeństwie i technice)* w Mediolanie (16 III 1970).
- , 1971<sup>b</sup>: *The Role of Phonic Elements in Speech Perception*, [w:] R. Jakobson, *Selected Writings*, [wyd.] 2, I, The Hague, Paris.
- , 1971<sup>c</sup>: *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, [w:] R. Jakobson, *Selected Writings*, II, The Hague, Paris.
- , 1971<sup>d</sup>: *Znaczenije Kruszewskogo w razwitii nauki o jazykie*, [w:] R. Jakobson, *Selected Writings*, II, The Hague, Paris.
- , 1972: *Sur le mot «structural», „Change”, 10*, Paris.
- , 1972<sup>a</sup>: *Sur le I<sup>er</sup> Congrès des slavistes à Prague*, „Change”, 10, Paris.
- , 1973: *Relations entre la science du langage et les autres sciences*, [w:] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, II, Paris [rozszerz. wersja *La Linguistique* 1970]; wersja ang.: *Relationship between the Science of Language and other Sciences*.
- , 1973<sup>a</sup>: *Structures linguistiques subliminal en poesie*, [w:] R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris.
- , 1975: *Glosses on the Medieval Insight into the Science of Language*, [w:] *Mélanges Linguistiques Offerts à Émile Benveniste*, Paris.
- , 1976: *Six leçons sur le son et le sens*, Paris.
- , 1978: *On the Linguistic Approach to the Problem of Consciousness and the Unconscious*, [w:] *The Unconscious. Biessoznatielnoje. Poznanije. Obszczenije. Licznost'*. [Red.] A. S. Prangiszwili, A. E. Szerozija, F. W. Bassin, III, Tbilisi; przedr. w: R. Jakobson, 1980<sup>a</sup>.
- , 1978<sup>a</sup>: *Lo Sviluppo della semiotica*, Milano.
- , 1980: *Brain and Language*, Columbus, Ohio.
- , 1980<sup>a</sup>: *The Framework of Language*, „Michigan Studies in the Humanities”, 1, Ann Arbor.
- , 1980<sup>a</sup>: *A Glance at Development of Semiotics*, [w:] R. Jakobson, *The Framework of Language*, Ann Arbor; wer-

- sją franc.: *Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique*.
- , 1980<sup>b</sup>: *Metalinguage as a Linguistic Problem*, [w:] R. Jakobson, *The Framework of Language*, Ann Arbor.
- , 1982: *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, Minneapolis.
- , 1984: *La Théorie saussurienne en rétrospection*, „Linguistics”, 22.
- Jakobson R., Fant C. G. M., Halle M., 1955: *Preliminaries to Speech Analysis*, Cambridge, Mass.
- Jakobson R., Halle M., 1956: *Fundamentals of Language*, The Hague; przekł. pol.: *Podstawy języka*. Tłum. L. Zawadowski, Wrocław 1964.
- , 1956: *Phonology and Phonetics*, [w:] R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague.
- Jakobson R., Pomorska K., 1980: *Dialogues*, Paris.
- Jakobson R., Waugh L., 1979: *The Sound Shape of Language*, Bloomington, Ind., London.
- Jakubec J., 1929: *Dějiny literatury české*, I, Praha.
- Jakubinski L. P., 1919: *O zwukach stichotwornogo jazyka*, „Poetika”; przekł. pol.: *O dźwiękach języka poetyckiego*. Tłum. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970.
- Jaquith J. R., 1967: *Toward a Typology of Formal Communicative Behaviors: Glossolalia*, „Anthropological Linguistics”, IX, 8.
- Jespersen O., 1922: *Language — Its Nature, Development and Origin*, London. [Wyd. nast.] New York 1923.
- , 1922<sup>a</sup>: *Lydsymbolik*, „Nordisk Tidsskrift för Vetenskap, Konst och Industri”, II.
- , 1924: *The Philosophy of Modern Grammar*, London, New York.
- , 1933: *Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique*, [w:] O. Jespersen, *Psychologie du langage*, Paris.
- , 1933<sup>a</sup>: *Symbolic Value of the Vowel i [1922]*, [w:] O. Jespersen, *Linguistica*, College Park, Maryland.
- , 1954: *A Modern English Grammar on Historic Principles*, London, Copenhagen.
- Jewgieniewa A. P., 1963: *Oczerki po jazyku ruskij ustnoj poeziji w zapisach XVII—XX*, Leningrad.
- Jewgieniewa A. P., Putiłow B. N. [wyd.], 1958: *Driewnije ros-*

- sijskije stichotworienija sobranyje Kirszeju Danilowym, Leningrad.
- Johnson R. C., Suzuki N. S., Ohls W. K., 1964: *Phonetic Symbolism in an Artificial Language*, „Journal of Abnormal and Social Psychology”, 69.
- Jones D., 1950: *The Phoneme: its Nature and Use*, Cambridge.  
 -----, 1957: *The History and Meaning of the Term «phoneme»*, London.
- Joos M., 1950: *Description of Language Design*, „Journal of Acoustical Society of America”.
- Jousse M., 1925: *Études de psychologie linguistique. Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs*, Paris.
- Jünger E., 1934: *Geheimnisse der Sprache. Zwei Essays*, Hamburg.
- Juslenius D., 1728: *Oratio de convenientia linguae Fennicae cum Hebraea et Graeca*, „Schwedische Bibliothek”, I.
- Kainz F., 1954—1962: *Psychologie der Sprache*, I—IV, Stuttgart.
- Kamegułow A., 1930: *Stil' Gleba Uspienskogo*, Leningrad.
- Kandler G. F., Panse F., Leischner A., 1952: *Klinische und sprachwissenschaftliche Untersuchungen zum Agrammatismus*, Stuttgart.
- Kaper W., 1959: *Einige Erscheinungen der kindlichen Spracherwerbung erläutert in Lichte des vom Kinde gezeigten Interesses für Sprachliches*, Groningen.
- Karcewski S., 1929: *Du Dualisme asymétrique du signe linguistique*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 1.  
 -----, 1931: *Sur la phonologie de la phrase*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 4.
- Karwoski T. F., Odbert H. S., Osgood C. E., 1942: *Studies in Synesthetic Thinking II: The Role of Form in Visual Response to Music*, „Journal of General Psychology”. 26.
- Kawyn-Kurz Z., 1957: *Poglądy gramatyczne Kopczyńskiego w świetle krytyki J. Mrozińskiego*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” (z 3 VI).
- Kent R. G., 1936: *Assimilation, and Dissimilation*, „Language”, 12.
- Key H., 1965: *Some Semantic Functions of Reduplication in Various Languages*, „Anthropological Linguistics”, VII, 3.
- Kimura D., 1961: *Cerebral Dominance and the Perception of Verbal Stimuli*, „Canadian Journal of Psychology”, 15.

- , 1964: *Left-Right Differences in the Perception of Melodies*, „Quarterly Journal of Experimental Psychology”, 16.
- King F. L., Kimura D., 1972: *Left-Ear Superiority in Dichotic Perceptions of Vocal Nonverbal Sounds*, „Canadian Journal of Psychology”, 26.
- Kiparsky P., 1983: *Roman Jakobson and the Grammar of Poetry*, [w:] *A Tribute to Roman Jakobson 1896—1982*, The Hague.
- Klein F., 1872: *Erlanger Programm* [Program Erlangeński wygłoszony na Uniwersytecie w Erlangen].
- Klemensiewicz Z., 1957: *Zarys składni polskiej*, Warszawa.
- Knox C., Kimura D., 1970: *Cerebral Processing of Nonverbal Sounds in Boys and Girls*, „Neuropsychologia”, 8.
- Koch S. [red.], 1963: *Psychology: A Study in Science*, VI, New York.
- Köhler W., 1910, 1915: *Akustische Untersuchungen*, „Zeitschrift für Psychologie”, 54, 72.
- , 1929: *Gestalt Psychology*, New York.
- Konowałow D., 1908: *Rieligioznyj ekstaz w ruskom misticzestwom siektanstwie*, Sergiejew Posad.
- Korbut G., 1929: *Literatura polska*, wyd. 2, II, Warszawa.
- Korsz F., 1877: *Sposoby odnositielnogo podczinienija — Gława iz srawnitielnogo sintaksisa*, Moskwa.
- Kostomarow, N. I., 1856: *O mificzeskom znaczenii Gorja-Złoczastija*, „Sowriemiennik”, LIX, 10.
- Košutić R., 1919: *Grammatika ruskogo jazyka*, I, Piotrograd.
- Kowalski T., 1921: *Ze studiów nad formą poezji ludów tureckich*, „Mémoires de la Comission orientale de l'Académie polonaise des sciences et des lettres”, 5, Kraków.
- Krejnowicz E., 1934: *Niwchskij (giliackij) jazyk*, [w:] *Jazyki i pis'miennost' narodow Siewiera*, III, Leningrad.
- Kroeber A. L. [red.], 1953: *Anthropology Today*, Chicago.
- Kroeber A. L., Klukhohn C., 1952: *Culture*, „Papers of the Peabody Museum”, XLVII, 1.
- Kropaček P., 1946: *Maliřství doby husitské*, Praha.
- Kruszewski M., 1880: *Lingwistyczeskije zamietki*, Warszawa; odb. z: „Russkij Filologiczeskij Wiestnik”.
- , 1880<sup>a</sup>: *Nowiejszyje otkrytija w oblasti ario-jewropiejskogo wokalizma*, [w:] M. Kruszewski, *Lingwistyczeskije zamietki*, Warszawa.
- , 1881: *K woprosu o gunie. Issledowanije w oblasti sta-*



- rosławianskiego wokalizma, „Russkij Filologiczeskij Wiestnik”.
- , 1881a: *Über die Lautabwechslung*, Kazan’.
- , 1883: *Oczerk nauki o jazykie*, Kazan’.
- , 1884—1890: *Prinzipien der Sprachentwickelung*, „Internationale Zeitschrift für allgemeine Sprachwissenschaft”, 1884, 1; 1885, 2; 1886, 3; 1890, 5.
- , 1885: *Przyczynek do historii pierwotnych samoglosek długich*, „Prace Filologiczne”, 1.
- , 1891: „Prace Filologiczne”, 3.
- , 1967: *Wybór pism*. Tłum. J. Kuryłowicz, K. Pomorska, Wrocław, Warszawa, Kraków.
- Kukuranow N. S., 1919: „Kamsko-Wołzskaja Riecz”, 67; przedr. w art. W. Bogorodickiego, *Kazanskij pieriod profiessorskoj diejatielnosti I. A. Boduena de Kurtene* [J. Baudouin de Courtenay], „Prace Filologiczne” 1931, 15 [cz.] 2.
- Kuleszow L., 1922: *Riepieticyonnyj mietod w kino*, Moskwa.
- Kunstmann H., 1955: *Denkmäler der alttschechischen Literatur*, Berlin.
- Kuryłowicz J., 1936: *Dérivation lexicable et dérivation syntactique*, „Bulletin de la Société de Linguistique de Paris”, 110.
- Labow W., 1966: *The Social Stratification of English in New York City*, Washington.
- Labow W., 1968: *The Reflections of Social Processes in Linguistic Structures*, [w:] *Readings in the Sociology of Language*. [Red.] J. A. Fishman, The Hague, Paris.
- Lacan J., 1966: *Ecrits*, Paris; wersja ang.: *The Language of the Self*, Baltimore, 1968.
- Lafitte P., 1962: *Grammaire basque*, Bayonne.
- Ladefoged P., 1971: *Preliminaries to Linguistic Phonetics*, Chicago.
- Lagache D., 1934: *Les hallucinations verbales et la parole*, Paris.
- Landor A. H., 1893: *Alone with the Hairy Ainu*, London.
- Langdon M., 1971: *Sound Symbolism in Yuman Languages*, [w:] *Studies in American Indian Languages*, Berkeley, Calif.
- , 1978: *Animal Talk in Cocopa*, „International Journal of American Linguistics”, 44.
- Lange O., 1962: *Wholes and Parts. A General Theory of System Behavior*, Warsaw.

- Lapunow A., 1958: *O niekotorych obszczich woprosach kibier-nietiki*, „Problemy kibiernietiki”.
- Lausberg H., 1960: *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, I, München.
- Leach E., 1967: *Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development*, „Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, B, CCLI.
- , [red.], 1967: *The Structural Study of Myth and Totemism*, London.
- , 1983: *Roman Jakobson and Social Anthropology*, [w:] *A Tribute to Roman Jakobson*, Berlin, New York, Amsterdam.
- Lenneberg E. H., 1967: *Biological Foundations of Language*, New York.
- Leontiew A. A., 1967: *Psicholingwistika*, Leningrad.
- Lepschy G., 1974: *Saussure e gli spiriti*, [w:] *Studi Saussuriani*, Bologna.
- Lerch D., 1950: *Isaaks Opferung christlich gedeutet*, Tübingen.
- Levi A., 1930: *Della versificazione italiana*, „Archivum Romanicum”.
- Lévi-Strauss C., 1949: *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris.
- , 1953: *Social Structure*, [w:] *Anthropology Today*. [Red.] A. L. Kroeber, Chicago.
- , 1958: *Anthropologie structurale*, Paris; przekł. pol.: *Antropologia strukturalna*. Tłum. K. Pomian, Warszawa 1970.
- , 1958<sup>a</sup>: *La structure des mythes*, [w:] C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris.
- , 1958<sup>b</sup>: *La Geste d'Asdival. École pratique des hautes études*, Paris.
- , 1960: *L'analyse morphologique des contes russes*, „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics”, 3.
- , 1962: *Le pensée sauvage*, Paris.
- , 1964: *Le cru et le cuit*, Paris.
- , 1964—1971: *Mythologiques*, I—IV, Paris.
- , 1966: *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris.
- , 1967: *The Story of Asdival*, [w:] *The Structural Study of Myth and Totemism*. [Red.] E. Leach, London.
- , 1975: *La voie des masques*, I—II, Genève.
- , 1976: *Préface*, [w:] R. Jakobson, *Six leçons sur le son*

- et le sens*, Paris; przedr. pt. *Les Leçons de la Linguistique*, [w:] C. Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris 1983; przekł. ang. w: R. Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*, Sussex 1978.
- , 1983: [Art. w:] *A Tribute to Roman Jakobson. 1896—1982*, Berlin, New York, Amsterdam.
- Liberman A. M., Cooper F. S., 1966: *Some Observations on a Model for Speech Perception*, [w:] *Proceedings AFCRL Symposium of Models for the Perception of Speech and Visual Form*, Cambridge, Mass.
- Lieberson S. [red.], 1966: *Explorations in Sociolinguistics*, The Hague.
- Lichaczew D. S., 1965: *Stilistyczna symmetria w dawniejszej literaturze*, [w:] *Problemy współczesnej filologii*, Moskwa.
- Liede A., 1963: *Dichtung als Spiel, Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache*, II, Berlin.
- Locke J., 1694: *Essay Concerning Human Understanding*, [cz.] 3, London; przekł. pol. 1955: *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. B. Gawęcki, Warszawa.
- Lombard E., 1910: *De la glossolalie chez les premiers chrétiens et des phénomènes similaires*, Lausanne.
- Lotmar F., 1933: *Zur Pathophysiologie der erschwerten Wortfindung bei Aphasischen*, „Schweiz. Archiv für Neurologie und Psychiatrie”, 35.
- Lotz J., 1951: *Natural and Scientific Language*, „Proceedings American Academy of Arts and Sciences”, 80.
- , 1954: *Kamassian Verse*, „Journal of American Folklore”, 67.
- Lounsbury F. G., 1963: *Linguistics and Psychology*, [w:] *Psychology. A Study of a Science*. [Wyd.] S. Koch, VI, New York.
- Lowth R., 1753: *De sacra poesia hebraeorum*, Oxford.
- , 1779: *Isaiah*, [wyd.] 2, X, XI, London.
- Lunt H. G., 1952: *Grammar of the Macedonian Literary Language*, Skopje.
- Lwoff A., 1965: *Biological Order*, Cambridge, Mass.
- Lyons J., Wales R. J. [red.], 1966: *Psycholinguistics Paper*, Edinburgh.
- Łuria A. R., 1947: *Trawmatyczna afazyja*, Moskwa.
- , 1958: *Brain Disorders and Language Analysis*, „Language and Speech”, 1.

- , 1959: *Disorders of Simultaneous Perception in a Case of Bilateral Occipito-Parietal Brain Injury*, „Brain”.
- , 1962: *Wysszyje korowyye funkcyi czelowieka*, Moskwa.
- , 1963: *Mozg czelowieka i psichiczeskije processy*, Moskwa.
- , 1966: *Human Brain and Psychological Processes*, New York.
- , 1967: *Problemès et faits de la neurolinguistique*, „Revue internationale des sciences sociales”, XIX—I.
- , 1970: *Traumatic Aphasia*, The Hague.
- , 1973: *Two Basic Kinds of Aphasic Disorders* „Linguistics”, 115.
- , 1974: *Language and Brain: Towards the Basic Problems of Neurolinguistics*, „Brain and Language”, 1.
- , 1977: *The Contribution of Linguistics to the Theory of Aphasia. Roman Jakobson — Echoes of His Scholarship*, Lisse.
- Máchal J., 1908: *Staročeské sklady dramatické původu liturgického*, „Rozpravy České akademie”, III, 23.
- MacKay D. M., 1952: *In Search of Basic Symbols*, [w:] *Cybernetics. Transactions of the Eighth Conference*, New York.
- , 1956: *The Place of «meaning» in the Theory of Information*, [w:] *Information Theory*, New York.
- , 1964: *Communication and Meaning — A Functional Approach*, [w:] *Cross-Cultural Understanding. Epistemology in Anthropology*. [Red.] F. S. C. Northorp, H. Livingstone, New York.
- , 1969: *Information, Mechanism and Meaning*, Michigan.
- Maksimow S., *Kriestnaja sila*, [w:] S. Maksimow: *Sobranije soczinienij*, XVII, Sankt Pietiersburg.
- Malinowski B., 1931: *Culture*, [w:] *Encyclopaedia of the Social Sciences*, IV.
- , 1953: *The Problems of Meaning in Primitive Language*, [w:] C. K. Ogden, L. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, [wyd.] 9, New York, London.
- Malkiel Y., 1978: *From Phonosymbolism to Morphosymbolism*, [w:] *Fourth LACUS Forum*, Columbia, S. C.
- Mallerianus W., 1550: *Zlé uzívání hojitedlného lékařství kteréž se k nenabyté škodě lidského života a ststku vztahuje*, Prostějovo.
- Mallery G., 1881: *Sign Language among North American In-*

- dian, [w:] *First Annual Report of the Bureau of Ethnology*, Washington.
- Malmberg B., 1977: *Signes et symboles. Les Bases du langage humain*, Paris; cytat wg R. Jakobson, *Structuralisme et téléologie*, „L'Arc” 1975, 60.
- Malson L., 1964: *Les Enfants sauvages — Mythe et réalité*, Paris.
- Maltzmann I., Morrisett L., Brooks L., 1956: *An Investigation of Phonetic Symbolism*, „Journal of Abnormal and Social Psychology”, 53.
- Manly J. B., 1903: *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, I, Boston: *Secunda Pastorum, The Play of the Sacrament*.
- Mansikka V. J., 1922: *Die Religion der Ostslaven*, „Folklore Fellows Communications”, 43, Helsinki.
- Manthey F., 1937: *Die Sprachphilosophie des hl. Thomas von Aquin und ihre Anwendung auf Probleme der Theologie*, Paderborn.
- Maranda P. [red.], 1972: *Mythology*, Baltimore.
- Maranda P., Köngäs Maranda E. K., 1970: *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*, The Hague.
- , 1971: *Structural Analysis of Oral Tradition*, Philadelphia.
- Marchand H., 1957: *Motivation by Linguistic Form: English Ablout and Rime-combinations and their Relevancy to Word-formation*, „Studia Neophilologica”, 29.
- , 1959: *Phonetic Symbolism in English Word-formation*, „Indogermanische Forschungen”, 64.
- Marcus S., 1967: *Introduction mathématique à la linguistique structurale*, Paris.
- Maretić J., 1907: *Metrika narodnih naszih pjesama*, „Rad Jugoslavenske Akademije”, 168—170.
- Marion D., 1952: *La méthode intellectuelle d'Edgar Poe*, Paris.
- Markell N. N., Hamp E. P., 1960—1961: *Connotative Meanings of Certain Phoneme Sequences*, „Studies in Linguistics”, 15.
- Marler P., 1965: *Communication in Monkeys and Apes*, [w:] *Primate Behavior*. [Red.] I. DeVore, New York.
- Marmier X., 1842: *De la poésie finlandaise*, „Revue des Deux Mondes”, 32.
- Martin S., 1962: *Phonetic Symbolism in Korean*. [Wyd.] N. Poppe, [w:] *American Studies in Altaic Linguistics*, Bloomington, Ind.

- Marty A., 1908: *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Halle.
- , 1918: *Über subjektlose Sätze und das Verhältnis der Grammatik zu Logik und Psychologie*, [w:] A. Marty, *Gesammelte Schriften*, II, Halle.
- Maruszewski M., 1966: *Afazja. Zagadnienia teorii i terapii*, Warszawa.
- , 1975: *Language Communication and the Brain*, The Hague.
- Masaryk T. G., 1887: *Versuch einer konkreten Logik*, Wien.
- , 1927 [?]: „Naše doba”, 8.
- Masson D. J., 1952: *Synesthesia and Sound Spectra*, „Word”, 8.
- Masterson J. R., Brooks Phillips W., 1948: *Federal Prose*, Chapel Hill, N.C.
- Matějček A., 1926: *Velislavova bible ajeji misto ve vývoji knižni ilustrace gotické*, Praha.
- Mathesius V., 1932: *La Place de la linguistique fonctionnelle et structurale dans le développement général des études linguistiques*, „Časopis pro moderní filologii”, 18.
- , 1964: *On the Potentiality of the Phenomena of Language*, [w:] *Prague School Reader in Linguistics*. [Red.] J. Vachek, Bloomington, Ind.
- Matthews G. H., 1970: *Some Notes on the Proto-Siouan Continuants*, „Interpretional Journal of American Linguistics”, 36.
- Mätzner E., 1869: *A Sermon against Miracle-plays*, [w:] *Altenglische Sprachproben*, Berlin.
- Mauss M., 1968: *Sociologie et anthropologie*, [wyd.] 2, Paris.
- May L. C., 1956: *A Survey of Glossolalia and Related Phenomena in Non-Christian Religions*, „American Anthropologist”, 58.
- Mayenowa M. R., 1948: *Poetyka opisowa*, 1948, Warszawa.
- Mayr E., 1966: *Animal Species and Evolution*, Cambridge, Mass.
- McNeill D., 1966: *Developmental Sociolinguistics*, [w:] *The Genesis of Language — A Psycholinguistic Approach*. [Red.] F. Smith, G. A. Miller, Cambridge, Mass.
- Meillet A., 1906: *L'état actuel des études de linguistique générale, Leçon d'ouverture... lue le mardi 13 février 1906*, Paris, Collège de France.
- , 1912: [Rec. książki L. Szczerby, *Russkije glasnyje...*], „Bulletin de la Société de Linguistique”, 113.

- Mensík J., 1925: *Seweryn Goszczyński a Karel Hynek Mácha*, „Časopis Českého Musea”.
- , 1925<sup>a</sup>: *Malčzewského «Maria» a Máchuv «Máj»*, [w:] *Sborník prací venovaný prof. dru Janu Máchalovi*, Praha.
- , 1926: *Juliusz Słowacki a K. H. Mácha*, „Listy Filologické”.
- , 1927: *Mickiewicz a Mácha*, „Časopis pro Moderní Filologii”.
- , 1937: *Stefan Garczyński a K. H. Mácha*, [w:] *Sborník k 100. výročí Máchovy smrti*, Praha.
- Meo Zilio G., 1960: *El Lenguaje de los Gestos en El Rio de la Plata*, Montevideo.
- , 1961: *El lenguaje de los gestos, en el Uruguay*, „Boletín de Filología” (Santiago de Chile), 13.
- Métraux A., 1940: *Ethnology of Easter Island*, Honolulu.
- Meyer L. B., 1956: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago.
- Meyer W., 1901: *Fragmenta Burano*, Berlin.
- Meyer-Eppler W., 1959: *Grundlagen und Anwendungen der Informations-theorie*, Berlin, Göttingen, Heidelberg.
- Mioletinski E., Niekłudow S., Nowik E., Segal D., 1969, 1971: *Problemy strukturalnogo opisanija wolszebnój skazki*, „Semiotike. Trudy po znakovym sistemam. Works on Semiotics”, 4, 5, Tartu.
- Mioletinski E., Segal D., 1970: *Structuralism and Semiotics in the USSR*, „Diogenes”, 73.
- Miklosich F., 1890: *Die Darstellung im slavischen Volksepos*, „Denkschriften der k. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philos. — hist.”, CLXXXVIII, 3.
- Miller G. A., 1956: *The Magical Number Seven, Plus-or-minus Two, or, Some Limits on our Capacity for Processing Information*, „Psychological Review”, 63.
- , 1965: *Some Preliminaries to Psycholinguistics*, „American Psychologist”, 20.
- , 1967: *Psycholinguistic Approaches to the Study of Communication*, [w:] *Journeys in Science*. [Red.] D. L. Arm, Albuquerque.
- Millikan C. H., Darley F. L. [red.], 1967: *Brain Mechanisms Underlying Speech and Language*, New York.
- Milner B., 1962: *Laterality Effects in Audition*, [w:] *Interhemispheric Relations and Cerebral Dominance*, Baltimore.
- , 1975: *Hemispheric Specialization: Scope and Limits*,

- [w:] *Hemispheric Specialization and Interaction*. [Wyd.] B. Milner, Cambridge, Mass.
- Mindadze A. A., Mosidze W. M., Kakuberi T. D., 1975: *O muzykalnoej funkcji prawego półszarija mozga czelowieka*, „Communications of the Georgian Academy of Sciences”, 79.
- Miron M. S., 1961: *A Cross-Linguistic Investigation of Phonetic Symbolism*, „Journal of Abnormal and Social Psychology”, 62.
- Monod J., 1966: *From Enzymatic to Allosteric Transitions*, „Science”, 154.
- , 1967: *Leçon inaugurale le vendredi 3 novembre*, Paris, Collège de France.
- , 1970: *La Hasard et la nécessité*, Paris.
- Monrad-Krohn G. M., 1947: *Dysprosody or Altered Prosody in Language*, „Brain”, 70.
- Moszyński K., 1939: *Kultura ludowa Słowian*, II, cz. 2, Kraków.
- Mowrer O. H., 1950: *Learning Theory and Personality Dynamics*, New York.
- , 1954: *The Psychologist Looks at Language*, „American Psychologist”, 9.
- Mroziński J., 1824: *Odpowiedź na umieszczoną w «Gazecie Literackiej» recenzję dzieła pod tytułem: Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego*, Warszawa 1824.
- , 1824<sup>a</sup>: *Pierwsze zasady gramatyki języka polskiego*, Warszawa.
- Mukarovský J., 1948: *Kapitoly z české poetiky*, III: *Máchovské studie*, Praha.
- Myklebust H., 1954: *Auditory Disorders in Children*, New York.
- Nagel E., 1962: *Wholes, Sums and Organic Unities*, [w:] *Parts and Wholes*. [Red.] D. Lerner, New York, London.
- Nathrop F. S. C., Livingstone H. [red.], 1964: *Cross-Cultural Understanding: Epistemology in Anthropology*, New York.
- Naumann H., 1921: *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena.
- Naville A., 1901: *Nouvelle classification des sciences. Étude philosophique*, [rozd.] 5, Paris.
- Nejedlý Z., 1954: *Dějiny husitského zpěvu*, I, Praha.
- Nettl B., 1953: *Observations on Meaningless Peyote Song Texts*, „Journal of American Folklore”, 66.



- Newman L. I., Popper W., 1918, 1923: *Studies in Biblical Parallelism*, Berkeley, Cal.
- Newman S. S., 1933: *Further Experiments in Phonetic Symbolism*, „American Journal of Psychology”, 45.
- Nichols J., 1971: *Diminutive Symbolism in Western North America*, „Language”, 47.
- Nieczajew W. W., 1899: *Diela sledstwiennych o raskolnikach komissij w XVIII wiekie*, [w:] *Opisanije dokumentow i bu-mag chraniaszczichsia w moskowskom archiwie ministier-stwa justycyi*, VI, [cz.] 2.
- Nikitina A. B., 1964: *Iz wospominanij Anatolija Mariengofa*, „Russkaja litieratura”, VII, 4.
- Nitsch K., 1954: *Z historii polskich rymów*, [w:] K. Nitsch, *Wybór pism polonistycznych*, I, Wrocław.
- Norden E., 1958: *Die antike Kunstprosa*, [wyd.] 5, II, Darmstadt.
- Oakley K. P., 1960: *Man the Tool-Maker*, [wyd.] 2, Chicago.
- Obnorski S. P., 1927, 1931: *Imiennoje sklonienije w sowriemennom russkom jazykie*, I, II, Leningrad.
- Ogden C. K., 1939: *Bentham's Theory of Fiction*, London.
- Ohnesorg K., 1966: *Le Vers enfantin*, [w:] *Teorie verše*, I, Brno.
- Olesnickij A. A., 1872: *Rifm i mietr w wietchozawietnoj poezyi*, „Trudy Kijewskoj duchownoj akadiemii”, 3.
- Ombredane A., 1951: *L'aphasie l'élaboration de la pensée explicite*, Paris.
- Orr J. 1944: *On Some Sound Values in English*, „British Journal of Psychology”, 35.
- , 1945: *Note on Professor Thorndike's Paper*, „British Journal of Psychology”, 36.
- Osgood C. E., 1953: *A Psycholinguistics Analysis of Decoding and Encoding Processes*, [w:] *Results of the Conference of Anthropologist and Linguists*, „Supplement to International Journal of American Linguistics”, XIX, 2.
- , 1963: *Psycholinguistics*, [w:] *Psychology: A Study of a science*. [Red.] S. Koch, VI, New York.
- Osgood C. E., Sebeok T. A., [red.], 1954: *Psycholinguistics. A Survey of Theory and Research Problems*, Baltimore. [Wyd.] 2, Bloomington, Ind. 1965.
- Osolsobě I., 1967: *Ostension as the Limit Form to Communication and Its Significance in Art*, „Estetika”, 14.

- Ostrom J. W. [red.], 1948: *The Letters of E. A. Poe*, Cambridge, Mass.
- Oyama T., Haga J., 1963: *Common Factors between Figural and Phonetic Symbolism*, „Psychologia”, 6.
- Paasonen H., 1891: *Proben der mordwinischen Volksliteratur*, „Journal de la Societé Finno-Oungrienne”, 9.
- , 1910: *Über den bersban des mordwinischen Volksliedes*, „Finnisch-Ugrische Forschungen”, 10.
- Paasonen H. [zebr.], Ravil P. [wyd.], 1938, 1939: *Mordwinische Volksdichtung*, „Mémoires de la Societé Finno-Oungrienne”, 77, 81.
- Panofsky E., 1957: *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York.
- Parsons T., 1954: *The Incest Taboo in Relation to Social Structure and the Socialization of the Child*, „British Journal of Sociology”, 7.
- , 1967: *Sociological Theory and Modern Society*, New York.
- , 1968: *System Analysis. Social Systems*, [w:] International Encyclopaedia of the Social Science, New York.
- Parsons T., Bales R. F., 1955: *Family, Socialization and Interaction Process*, Glencoe, Ill.
- Passy P., 1908: *Exposé de principes de l'Association Phonétique Internationale*.
- Patera A., 1981: *Hradecký rukopis*, Praha.
- Paulhan F., 1929: *Double fonction du langage*, Paris.
- Peirce C. S., 1883: *Studies in Logic*.
- , 1931—1934: *Collected Papers*. [Red.] C. Hartshorne, P. Weiss, I—V, Cambridge, Mass. [Wyd. nast.:] Cambridge, Mass. 1960; Cambridge, Mass. 1965; [wyd. pod red.] A. W. Burks, II, IV, Cambridge Mass. 1958.
- , 1932: *Speculative Grammar*, [w:] C. S. Peirce, *Collected Papers*, II, Cambridge, Mass.
- , 1934: *The Simplest Mathematics*, [w:] C. S. Peirce, *Collected Papers*, IV, Cambridge, Mass.
- Pelc J., 1971: *Studies in Functional Logical Semiotics of Natural Language*, The Hague.
- Peterfalvi J.-M., 1970: *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*, Paris.
- Peukert H., 1961: *Serbokroatische und makedonische Volkslyrik*, Berlin.

- Peuser G., 1977: *Sprache und Gehirn. Eine Bibliographie zur Neurolinguistik*, München.
- Philot D. C., „Journal of Proceedings of the Asiatic Society of Bengal”, 3 [nowa seria].
- The Phonetic Teacher*, 1888 [wyd.:] Association Phonétique Internationale.
- Piaget J., 1966: *La Psychologie, les relations interdisciplinaires et le système des sciences* [referat na 18 Międzynarodowy Kongres Psychologiczny w Moskwie].
- Piermiakow G., 1970: *Ot pogoworki do skazki*, Moskwa.
- Pieszkowski A. M., 1914: *Russkij sintaksis w naucznom oswiezczenii*, Moskwa. [Wyd.] 7 Moskwa 1956.
- Pilch H., Schulte-Tigges F., Seiler H., Ungeheur G., 1965: *Die Struktur formalisierter Sprachen*, Darmstadt.
- Pinborg J., 1967: *Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter*, Copenhagen.
- Pisarkowa K., 1975: *Wyliczanki polskie*, Kraków.
- Pittendrigh C. S., 1958: *Adaptation, Natural Selection, and Behavior*, [w:] *Behavior and Evolution*. [Red.] A. Roe, G. G. Simpson, New Haven.
- Plicka K., Volf F., Svolinský K., 1944: *Český rok v pohádkah, pisnich hrách a tancich, říkadlech a hádankách*, Jaro, Praha.
- Ploog D., Melnechuk T., 1971: *Are Apes Capable of Language?*, „Neurosciences Research Program Bulletin”, IX, 5.
- Poliwanow E. D., 1916: *Po powodu zwukowych žestow japonskogo jazyka*, [w:] *Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, I, Pietrograd.
- , 1924: *O mietriczeskom charakterie kitajskogo stichosloženijsa*, „Doklady Rossijskoj Akademii Nauk”, B.
- , 1931: *Za marksistskoje jazykoznanije*, Moskwa.
- Poppe N., 1958: *Der Parallelismus in der epischen Dichtung der Mongolen*, „Ural-Altäische Jahrbücher”, XXX.
- Porthan H. G., 1766—1768: *De poesi fennica*, Helsinki.
- Pos H. J., 1938: *La Notion d'opposition en linguistique*, [w:] *11<sup>e</sup> Congrès international de psychologie*, Paris.
- , 1939: *Perspectives du structuralisme*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 8.
- , 1939<sup>a</sup>: *Phénoménologie et linguistique*, „Revue Internationale de Philosophie”, I, 2; przedr. w: *Keur uit de Verspreide Geschriften*, I, Arnhem 1957.

- Pospelow N., 1960: *Sintaksiczeskij stroj stichotwornych proz-wiedienij Puszkina*, Moskwa.
- Post E., 1965: *Absolutely Unsolvable Problems and Relatively Undecidable Propositions*, [w:] *The Undecidable-Basic Papers on Undecidable Propositions, Unsolvable Problems and Computable Functions*. [Red.] M. Davis., New York.
- Potiebnia A., 1883—1887: *Objasnenija matorusskich i srodnych narodnych piesien*, I—II, Warszawa.
- Potter R. K., Kopp G. A., Green H. C., 1947: *Visible Speech*, New York.
- Prangiszwili A. S., 1967: *Issledowanija po psichologii ustanowki*, Tbilisi.
- Praskie Koło Językoznawcze, 1929: *Thèses présentés au 1<sup>er</sup> Congrès de philologues slaves*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 1; przedr. w: *Prague School Reader in Linguistics*. [Red.] J. Vachek, Bloomington, Ind. 1964.
- Praskie Koło Językoznawcze, 1931: *Project de terminologie phonologique standardisée*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 4.
- Pribram K., 1971: *Language of the Brain*, Prentice-Hall.
- Propp W., 1928: *Morfologija skazki*, Leningrad, [Wyd.] 2 [Wstęp:] E. Mioletinski, Moskwa 1969; przekł. ang.: *Morphology of the Folktale*, Bloomington, Ind. 1958. [Wyd.] 2 Austin, London 1968; przekł. franc.: *Morphologie du conte*, Paris 1970; przekł. pol.: *Morfologia bajki*. Tłum. W. Wojtyga-Zagórska, „Pamiętnik Literacki” 1968, LIX, 4, [fragm.], Warszawa 1976 [całość]; przekł. włoski: *Morfologia della fiaba*, Torino 1966.
- , 1939: *Ritualnyj smiech w folklorie*, „Uczonyje Zapiski Leningradskogo Gosudarstwiennoho Uniwersitieta”, 46.
- Pumphrey R. J., 1953: *The Origin of Language*, „Acta Psychologica”, 9.
- Puszkin A., 1936: *Vybrané spisy*. [Red.] A. Bern, R. Jakobson. Praha.
- Putnam H., 1961: „Proceedings of Symposia in Applied Mathematics”, 12.
- Radloff W., 1882: *Die Lautalternation und ihre Bedeutung für die Sprachentwicklung, belegt durch Beispiele aus den Türksprachen*, [w:] *Abhandlungen des 5 Internat. Orientalisten-Congresses gehalten zu Berlin in 1881*.
- Ramiszwili G. W., 1965: *K woprosu wnutrienniej formy jazyka. Sintiez i porozdienie (Erzeugung)*, Tbilisi.

- Ransom J. C., 1938: *The World's Body*, New York.
- , 1941: *The New Criticism*, Norfolk, Conn.
- Ratner W., 1966: *Liniejnaja uporiadoczenność gienietycznych soobsczenij*, „Problemy kibiernietiki”, 16.
- Reichard G., 1945: *Composition and Symbolism of Coeur d'Alene Verb Stems*, „International Journal of American Linguistics”, 11.
- Reichard G., Jakobson R., Werth E., 1949: *Language and Synesthesia*, „Word”, 5.
- Reinach S., 1912: *Le Rite rituel*, [w:] *Cultes, mythes et religions*, IV, Paris.
- Ricoeur P., 1985: *Struktura a znaczenie w mowie*, [w:] P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa.
- Rieformatskij A., 1955: *O sootnoszenii fonietiki i grammatiki (morfologii)*, [w:] *Woprosy grammatycznego stroja*, Moskwa.
- Riewzin I., 1958: *Tiezisy konfieriencyi po maszynnomu pieriewodu*, Moskwa.
- Rifflet-Lemaire A., 1970: *Jacques Lacan*, Bruxelles.
- Roe A., Simpson G. G. [red.], 1958: *Behavior and Evolution*, New Haven.
- Rokkan S., 1970: *Cross Cultural, Cross-Societal, and Cross-National Research*, [w:] *Main Trends of Research in the Social and Human Science*, I, Paris, The Hague; wersja franc.: *Recherche trans-culturelle, transsociétale et trans-nationale*, [w:] *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, I, Paris, La Haye.
- Roper C., Dixon P., Ahern E., Gibson V., 1976: *Effect of Language and Sex on Universal Phonetic Symbolism*, „Language and Speech”, 19.
- Rosenberg S. [red.], 1965: *Directions in Psycholinguistics*, London.
- Rosenblueth A., Wiener N., Bigelow, 1943: *Behavior, Purpose and Teleology*, „Psychology of Science”. 10.
- Rossi-Landi F., 1967: *Note di semiotica*, „Nuova Corrente”, 41.
- , 1968: *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano.
- Ruesch J., 1956: *Toward a Unified Theory of Human Behavior*, New York.
- Ruesch J., Bateson G., 1951: *Communication, the Social Matrix of Psychiatry*, New York.

- Ruesch J., Kees W., 1961: *Nonverbal Communication*, [wyd.] 4, Berkeley, Calif.
- Russell B., 1940: *An Inquiry into Meaning and Truth*, London.
- , 1950: *Logical Positivism*, „Revue Internationale de Philosophie”, IV, 18.
- Rybnikow P. N., 1910: *Piesni*, III, Moskwa.
- Ržiga V. F., 1931: *Powieść o Gorie-Złocastii i piesni o Gorie*, „Sławia”, 10.
- Sabina K., 1958: *Upomínka na Karla Hynka Máchu*, [w:] *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníku*, Praha.
- , 1958<sup>a</sup>: *Úvod povahopisný*, [w:] *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníku*, Praha.
- Sahlins M. D., 1959: *The Social Life of Monkeys, Apes and Primitive Man*, [w:] *The Evolution of Man's Capacity for Culture*, Detroit.
- , 1976: *Colors and Cultures*, „Semiotica”, 16.
- Salk J., 1961: *Human Purpose — A Biological Necessity*, „Bulletin of the Phillips Exeter Academy” [nr z VI].
- Samarin W. J., 1970: *Inventory and Choice in Expressive Language*, „Word”, 26.
- , 1972: *Tongues of Men and Angels*, New York.
- , 1972<sup>a</sup>: *Variation and Variables in Religious Glossolalia*, „Language in Society”, 1.
- Sanches M., Kirschenblatt-Gimblett, 1976: *Children's Traditional Speech Play and Child Language*, [w:] *Speech Play*. [Wyd.] B. Kirschenblatt, Philadelphia.
- Sapir E., 1911: *Diminutive and Augmentative Consonantism in Wishrom*, [w:] *Handbook of American Indian Languages*, Bulletin 40.
- , 1921: *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York; przekł. franc.: *La Langage*, Paris 1953.
- , 1922: *The Takelma Language of Southwestern Oregon*, [w:] *Handbook of American Indian Languages*, BAE-B 40.
- , 1925: *Sound Patterns of Language*, „Language”, 1.
- , 1927: *Language as Form of Human Behavior*, „The English Journal”, 16.
- , 1929: *The Status of Linguistics in Science*, „Language”, 5.
- , 1930: *Totality*, „Language Monographs”, 6, Baltimore.
- , 1933: *La réalité psychologique des phonèmes*, „Journal de psychologie normale et pathologique”, 30.

- , 1949: *Selected Writings*. [Red.] D. Mandelbaum, Berkeley, Calif.; tu m. in: *Language*, s. 7—32, *Sound Patterns in Language*, s. 33—45, *The Psychological Reality of Phonemes*, s. 46—60, *A Study in Phonetic Symbolism*, s. 61—72, *Communication, Abnormal Types of Speech in Nootka*, s. 179—196, *Male and Female Forms of Speech in Yona*, s. 206—212.
- , 1963: *Selected Writings*, Berkeley, Los Angeles; przekł. franc.: *Linguistique*, Paris 1968.
- , 1978: *Kultura, język, osobowość*. Tłum. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa.
- Sapir E., Swadesh M., 1960: *Yana Dictionary*, Berkeley, Calif.
- Saran F., 1907: *Deutsche Verslehre*, München.
- Saussure F. de, 1879: *Mémoire sur la système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Leipzig; przedr. w: *Recueil des publications scientifiques de F. de Saussure*, Genève, Heidelberg 1922.
- , 1916: *Cours de linguistique générale*. [Wyd.] C. Bally, A. Sechehaye, Lausanne, Paris. [Wyd.] 2 Paris 1922.
- , 1954: *Notes inédites de F. de Saussure*, „Cahiers Ferdinand de Saussure”, 12.
- , 1957: „Cahiers Ferdinand de Saussure”, 15.
- , 1967, 1974: *Cours de linguistique générale*. [Wyd. krytyczne oprac.] R. Engler, I, II, IV, Wiesbaden.
- Schlegel G., 1896: *La loi du parallélisme en style chinois démontrée par la préface du «Si-yü-ki»*, Leiden.
- Schleicher E., 1863: *Die Darwinische Theorie und die Sprachwissenschaft*, Weimar.
- Schmidt W., 1957: *Der alttschechische Mastičkář und sein Verhältnis zu den deutschen Osterspielen*, „Zeitschrift für Slawistik”, 3.
- Schrijnen J., 1928: [art. w:] *Actes du 1<sup>er</sup> Congrès international des linguistes, 10—15 avril 1928*, Leyde.
- Schrödinger E., 1945: *What is Life?*, New York.
- Schuchardt H., 1897: *Keltorm. frog-, frogn- Lautsymbolik*, „Zeitschrift für romanische Philologie”, 21.
- Sebeok T. A. [red.], 1968: *Animal Communication*, Bloomington, Ind.
- , 1972: *Perspectives in Zoosemiotics*, The Hague, Paris.
- Sechehaye A., 1908: *Programme et méthodes de la linguistique théoretique*, Paris, Leipzig, Genève.

- Shankland R. S., 1963: *Conversations with Albert Einstein*, „American Journal of Physics”, 31.
- Shannon E. E., 1951: *Cybernetics: Transactions of the Seventh Conference*, New York.
- Shannon E. E., Weaver W., 1949: *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana.
- Shimkin D. B., Sanjuan P., 1953: *Culture and World View. A Method of Analysis Applied to Rural Russia*, „American Anthropologist”, 55.
- Sidorow W., 1949: *Ob odnom tulskom goworie s glasnoj je, nie izmieniwszejsia w o, [w:] Materialy i issledowanija po russkoj dialektologii*, II, Moskwa, Leningrad.
- Sieczonow I. M., 1959: *Elementy mysli*, Moskwa.
- Sieliszczew A. M., 1920: *Dialektologiczeskij oczerk Sibiri*, Irkuck.
- Sieriebriannyj S., 1966: *Intierprietacyja «formuly» W. J. Proppa*, [w:] *Tiezisy dokladow wo wtoroj letniej szkole po wtorignym modielirujuszczim sistiemam*, Tartu.
- Sievers E., 1924: *Ziele und Wege der Schallanalyse*, [w:] *Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft — Festschrift für W. Streitberg*, Heidelberg.
- Simmons D. C., 1955: *Specimens of Efik Folklore*, „Folk-Lore”.
- Simoni P. K., 1907: *Powiest' o Gorie Złocastii*, „Sbornik Otdielenija russkogo jazyka i słowiesnosti I. Akadiemii Nauk” LXXXIII, 1.
- Simpson G. G., 1962: *Biology and the Nature of Life*, „Science”, 139.
- , 1967: *The Crisis in Biology*, „American Scholar”, 36.
- Slama-Cazacu T., 1961: *Langage et contex*, La Haye.
- , 1972: *La Psycholinguistique*, Paris.
- Słonimskij A., 1959: *Mastierstwo Puszkina*, Moskwa.
- Samal' gauzen [Schmalhausen] I., 1965: *Ewolucyja w swiecie kibiernietiki*, „Problemy kibiernietiki”, 13.
- , 1966: *Czto takoje nasledstwiennaja informacyja?*, „Problemy kibiernietiki”, 16.
- Smith A., 1970: *A Dissertation on the Origin of Language*, Tübingen.
- Smith A., Miller G. A. [red.], 1966: *The Genesis of Language — A Psycholinguistic Approach*, Cambridge, Mass., London.
- Smith H. L. Jr., 1952: *An Outline of Metalinguistic Analysis*, „Georgetown University Monograph Series on Linguistics and Language Teaching”, 2.



- Sobolewskij A., 1895: *Wielikorusskije narodnyje piesni*, I, Sankt Pietiersburg.
- Sokołow A., 1968: *Wnutriennaja riecz i myslenije*, Moskwa.
- Sokołow J. M., Sokołow B. M., 1915: *Skazki i piesni bietozierskogo kraja*, [nr] 73, Moskwa.
- Sommerfelt A., 1928: *Remarques sur la valeur expressive des voyelles*, „Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap”, 1.
- Specht T., 1940: *Die äusere Sprachform als Ausdruck der seelischen Einstellung*, „Die alten Sprachen”, 5.
- , 1944: *Die Ursprung der indogermanischen Deklination*, Göttingen.
- Speirs J., 1951: *Some Towneley Plays*, „Scruting”, 18.
- Sperry. W., R 1975: *Lateral Specialization in the Surgically Separated Hemispheres*, [w:] *Hemispheric Specialization and Interaction*, Cambridge, Mass.
- Sperry R. W., Gazzaniga M. S., 1967: *Language Following Surgical Disconnection of Hemispheres*, [w:] *Brain Mechanism Underlying Speech and Language*. [Red.] C. H. Millikan, F. L. Darley, New York.
- Spielgelberg H., 1965: *The Phenomenological Movement*, I, The Hague.
- Spitzer L., 1927: *Singen und Sagen-Schorlemorle*, „Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung”, 54.
- Spuhler J. N. [red.], 1959: *The Evolution of Man's Capacity for Culture*, Detroit.
- Stalin J., 1950: *Marksizm a zagadnienia językoznawstwa*, Warszawa.
- Starobinski J., 1964: *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, „Mercure de France”, 255.
- , 1971: *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris.
- Stedman E. C., Woodberry G. E. [red.], 1895: *The Works of E. A. Poe*, Chicago.
- Steinhart W. L., 1937: *Niassche teksten*, Bandung.
- Steinitz W., 1934: *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, „Folklore Fellows Communication”, 115, Helsinki.
- , 1939, 1941: *Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen aus zwei Dialekten*, I, Tartu, II, 1, Stockholm.
- Stevens S. S., 1951: *The Concept of Invariance*, [w:] *Handbook of Experimental Psychology*, New York, London.

- Stiebnickij S. N., 1934: *Namylanskij (koriackij) jazyk*, [w:] *Jazyki i pismiennoś' narodow siewiera*, Moskwa.
- Stumpf C., 1907: *Zur Einteilung der Wissenschaften*, [w:] *Abhandlung der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin.
- , 1926: *Die Sprachlaute*, Berlin.
- Stumpfl R., 1936: *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin.
- Stutterheim C. F. P., 1941: *Het begrip metaphoor*, Amsterdam.
- Sušil F., 1957: *Moravské národní písně*, Praha.
- Sweet H., 1877: *Handbook of Phonetica*, Oxford.
- , 1888: *History of English Sounds*, Oxford.
- , 1899: *The Practical Study of Language*, London.
- Szachmatow A. [wyd.], 1910: *Mordowskij etnograficzeskij sbornik*, Sankt Pietiersburg.
- , 1941: *Sintaksis russkogo jazyka*, [wyd.] 2, Leningrad.
- Szafranow S. N., 1878—1879: *O skladie narodno-russkoj piesiennoj rieczzi, rassmatriwajemoj w swiazi s napiewami „Žurnal Ministierstwa Narodnogo Proswieszczenija”*, CXCIX—CCV, 2.
- Szapiro A. B., 1953: *Oczerki po sintaksisu russkich narodnych goworow*, Moskwa.
- Szczerba L., 1911: *Court exposé de la prononciation russe* [ogłoszone przez L'Association Phonétique Internationale].
- , 1912: *Russkije glasnyje w kaczestwiennom i koliczestwiennom odnoszenii*, Sankt Pietiersburg.
- , 1915: *Wastocznołużyckoje narieczije*, I, Pietrograd.
- , 1930: *Baudouin de Courtenay. Niekrolog*, „Izwiestija po russkomu jazyku i słowiesnosti Akadiemii Nauk SSRR”, 3.
- , 1957: *Izbrannyje raboty po russkomu jazyku*, Moskwa.
- , 1958: *Izbrannyje raboty po jazykoznaniju i fonietikie*, Leningrad.
- Szejn P. W., 1910: *Wielikorus w swoich piesniach, obriadach, obyczajach, wierowanijach, skazkach, legendach*, Sankt Pietiersburg.
- Szeriech J., 1952: *Über die Besonderheiten der Sprache der Frauen* (Domaine slave), „Orbis”, 1.
- Szerozja A. E., 1969—1973: *K problemie soznania i biessoznatielnogo psichiczeskogo*, II, Tbilisi.
- Szklowski W. B., 1919: *Isskustwo kak prijom*, „Poetika”.
- Szpjet G., 1927: *Wwiedienije w etniczeskiju psichologiju*, Moskwa.

- Sztokmar M. P., 1952: *Issledowanija w oblasti russkogo stichosłoženija*, Moskwa.
- Szwaczkin N. C., 1954: *Psichologiczeskij analiz rannich suždienij riebionka. Woprosy psichologii riecz i myslenija*, „Izwestija Akadiemii Piedagogiczeskich Nauk”, 6.
- Szyfman L., 1960: *Jędrzej Śniadecki, przyrodnik-filozof*, Warszawa.
- Szyjkowski M., 1946: *Polská účast w českém obražení*, [cz.] 3; *Romantismus*, Praha.
- , 1947: *Polski romantyzm w czeskim życiu duchowym*, Poznań.
- , 1948: *Karol Hynek Mácha — twórca czeskiego romanizmu*, [Warszawa].
- Taranowski K., 1953: *Ruski dwodielni ritmowi*, Beograd.
- Tarski A., 1933: *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Warszawa.
- Tauli V., 1968: *Introduction to a Theory of Language Planning*, Uppsala.
- Taylor A., 1948—1949: *Locutions for Never*, „Romance Philology”, 2.
- Taylor I. K., 1963: *Phonetic Symbolism Re-examined*, „Psychological Bulletin”, 60.
- Taylor I. K., Taylor M. M., 1962: *Phonetic Symbolism in Four Unrelated Languages*, „Canadian Journal of Psychology”, 16.
- , 1965: *Another Look at Phonetic Symbolism*, „Psychological Bulletin”, 64.
- Tesnière L., 1966: *Éléments de syntaxe structurale*, [wyd.] 2, Paris.
- Thom R., 1968: *Topologie et signification*, „L'Age de science”, 4.
- Thorndike E. L., 1945: *On Orr's Hypothesis Concerning the Front and Back Vowels*, „British Journal of Psychology”, 36.
- Thorpe W. H., 1961: *Bird Song*, Cambridge.
- , 1961: *Some Characteristics of the Early Learning Period in Birds*, [w:] *Brain Mechanisms and Learning*. [Red.] J. F. Delafresnaye, Oxford.
- , 1963: *Learning and Instinct in Animals*, [wyd.] 2, London.
- Thun N., 1963: *Reduplicative Words in English. A Study of*

*Formations of the Types tick-tock, hurly-burly, and shilly-shally*, Uppsala.

Tiddy R. J. E., 1923: *The Mummers' Play*, Oxford.

Tieghem P. von, 1957: *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris.

Timoszenko S., 1926: *Iskusstwo kino i montaż filma. Opyt wwiedienija w teoriju i estietiku kino*, Leningrad.

Todorow T., 1977: *Théories du symbole*, Paris.

Tomaszewski B., 1929: *O stichie*, Leningrad.

-----, 1948: *K istorii rusckoj rifmy*, [w:] *Trudy otdiela nowoj rusckoj litieratury*, Moskwa, Leningrad.

-----, 1970: *Przyczynek do historii rymu rosyjskiego*. Tłum. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa.

Tomek V. V., 1871: *Dějepis města Prahy*, II, Praha.

Tomkins W., 1926: *Universal Indian Sign Language*, San Diego, Calif.

Toporow W., 1969: *K rekonstrukcji indoeuropejskiego rituala i ritualno-poeticzckich formuł (na materiale zagoworow)*, „Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam. Works on Semiotics”, 4, Tartu.

*The Towneley Plays*, 1897: English Text Society, Extra Series, LXXI, London.

Trautmann R., 1910: *Die alttschechische Alexandreis*, Heidelberg.

Trost P., 1956: *K staročeskému Masticákáři*, „Sbornik Vysoké Skoly pedagogické v Olomouci. Jazyk a literatura”, III.

Trubieckoj N., 1931: *Gedanken über Morphologie*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 4.

-----, 1934: *Das morphonologische System der russischen Sprache*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 5.

-----, 1934<sup>a</sup>: *Über eine neue Kritik des Phonembegriffes*, „Archiv für die gesamte Phonetik”, 1.

-----, 1936: *Die phonologischen Grenzsignale*, [w:] *Proceedings of the 2nd International Congress of Phonetic Sciences*, Cambridge.

-----, 1939: *Grundzüge der Phonologie*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 7; przekł. ang.: *Principles of Phonology*, Berkeley, Los Angeles 1969.

-----, 1949: *Principes de Phonologie*, Paris; przekł. niem.: *Grundzüge der Phonologie*, Göttingen 1958.

-----, *Zur Struktur der mordwinischen Melodien*, „Sitzung-

- berichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse", 205.
- Truhlář J., 1891: *O staročeských dramatech velikonočních*, „Casopis Musea Království českého", 65.
- Tschang Tscheng-ming, 1937: *La Parallelisme dans le vers du Chen King*, Paris.
- Tsuru S., Fries H. S., 1933: *A Problem in Meaning*, „Journal of General Psychology", 8.
- Turgot, A.-R.-J., 1756: *Étymologie*, [w:] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. [Wyd.] D. Diderot, VI, Paris.
- Turner V., 1967: *The Forest of Symbols*, Ithaca, N. Y.
- Twaddell W. F., 1935: *On Defining the Phoneme*, „Language", 16 (Supplement).
- , 1960: *The English Verb Auxiliaries*, Providence.
- Tynianow J., 1927: *Ob osnovach kino*, [w:] *Poetika kino*, Moskwa; wersja franc.: *Fondements du cinéma*, „Cahiers du cinéma" 1970.
- , 1977: *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskwa.
- Úlehlova-Tilschová M., 1945: *Česká strava lidová*, Praha.
- Ungeheuer G., 1959: „*Studia Linguistica*", 13.
- , 1967: *Le Langage à la lumière de la théorie de l'information*, „Revue internationale des sciences sociales", 19.
- Uspienskiĭ B. A., 1967: *Problemy lingwistycznej typologii w aspekcie rozliczenia «govorjuszczego» (adriesanta) i «słyszajuszczego» (adriesata)*, [w:] *To Honor Roman Jakobson*, III, The Hague, Paris.
- , 1969: *Wlijanie jazyka na religioznoje soznanije*, „Semiotike. Trudy po znakovym sistemam. Works on Semiotics", 4, Tartu.
- Uznadze D., 1924: *Ein experimanteller Beitrag zum Problem der psychologischen Grundlagen der Namengebung*, „Psychologische Forschung", 5.
- , 1966: *Psichologiczeskije issledowanija*, Moskwa.
- Vaillant A., 1948: *Le Preface*, [w:] *L'Evangeliaire vieux-slave*, „Revue des Études Slaves", 24.
- Vallier D., 1967: *L'Art Abstrait*, Paris.
- , 1975: *Malevitch et le modèle linguistique en peinture*, „Critique", 31.
- , 1978: *Le Problème du vert dans système perceptif*, „Semiotica", 26.
- Vendryes J., 1924: *À propos de la racine germanique \*tend-*

- 'allumer, brûler'*, [w:] *Mélanges offerts à M. Charles Adler*, Strasbourg.
- Vilíkovský J., 1941: *K dějinám staročeského dramatu*, [w:] J. Vilíkovský, *Hrst studii a vzpomínek*, Brno.
- , 1948: *Latinské kořeny staročeského dramatu*, [w:] J. Vilíkovský, *Pisemnictví českého středověku*, Praha.
- Voegelin C. F., 1950: *A Testing Frame for Language and Culture*, „*American Anthropologist*”, 52.
- Vuillermoz E., 1927: *La Musique des images*, „*L'art cinématographique*”, III.
- Wace A. J. B., 1910: *North Greek Festivals and the Worship of Dionysos*, „*The Annual of the British School of Athens*”, XVI.
- , 1913: *Mumming Plays in the Southern Balkans*, „*The Annual of the British School of Athens*”, XIX.
- Waddington C. H., 1957: *The Strategy of Gens*, London, New York.
- , 1961: *The Nature of Life*, London.
- Waismann F., 1951: *Introduction to Mathematical Thinking: The Formation of Concepts in Modern Mathematics*, New York.
- Wallace A. M., 1964: *Adaptation*, [wyd.] 2, Englewood Cliffs, N.Y.
- Wallis J., 1653: *Grammatica linguae anglicanae*, Oxford.
- Wallon H., 1945: *Les Origines de la pensée chez l'enfant*, I, Paris.
- Walters D., 1970: *Information and Control*.
- Wandruszka M., 1952: *Der Streit um die Deutung der Sprachlaute*, [w:] *Festgabe Ernst Gamillscheg*, Tübingen.
- Wang Li, 1958: *Han-yü shih-lü-hsüeh*, Szanghaj.
- Wariencow W. I., 1860: *Sbornik russkich duchownych stichow*, Sankt Pietiersburg.
- Watson J. D., 1965: *Molecular Biology of the Gens*, New York, Amsterdam.
- Watt H. A., 1940: *The Dramatic Unity of the «Secunda Pastorum»*, [w:] *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, New York.
- Waugh L. R., 1979: *Markedness in Phonological Systems*, [w:] *The Fifth Lacus Forum 1978*, Columbia, S. C.
- , 1981: *Some Remarks on the Nature of the Linguistic Sign*, „*Leuvense Bijdvagen*”, 70.
- Weir R. H., 1962: *Language in the Crib*, The Hague.
- Weiss J. 1963: *Role of «Meaningfulness» vs. Meaning-Dimen-*

- sions in *Guessing the Meaning of Foreign Words*, „Journal of Abnormal and Social Psychology”, 66.
- , 1963: *Further Study of the Relation between the Sound of a Word and Its Meaning*, „American Journal of Psychology”, 76.
- , 1964: *The Role of Stimulus Meaningfulness in the Phonetic Symbolism Response*, „Journal of General Psychology”, 70.
- , 1964: *Phonetic Symbolism Reexamined*, „Psychological Bulletin”, 61.
- , 1966: *A Study of Ability of English Speakers to Guess the Meanings of Non-Antonym Foreign Words*, „Journal of General Psychology”, 72.
- Weisskopf V., 1968: *The Role of Symmetry in Nuclear, Atomic and Complex Structures*, [w:] *Contribution to Nobel Symposium*.
- Wellek A., 1931: *Der Sprachgeist als Doppelpemfinder*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 25.
- Werner O., 1972: *Phonemik des Deutschen*, Stuttgart.
- Wertheimer M., 1958: *The Relation between the Sound of a Word and Its Meaning*, „American Journal of Psychology”, 71.
- , 1959: *Productive Thinking*, New York.
- Wescott R., 1971: *Linguistic Iconism*, „Language”, 47.
- , 1973: *Tonal Icons in Bini*, „Studies in African Linguistics”, 4.
- Westermann D., 1927: *Laut, Ton und Sinn in westafrikanischen Sudan-Sprachen*, [w:] *Festschrift Meinhof*, Hamburg.
- , 1937: *Laut und Sinn in einigen westafrikanischen Sprachen*, „Archiv für vergleichende Phonetik”, 1.
- Weyl H., 1952: *Symmetry*, Princeton, N. Y.
- White L. A., 1949: *The Definition on Prohibition of Incest*, [w:] L. A. White, *The Science of Culture*, New York.
- , 1959: *The Transition from Anthropoid Society to Human Society*, [w:] L. A. White, *The Evolution of Culture*, New York, Toronto.
- Whitehall H., 1956: *From Linguistics to Criticism*, „Kenyon Review”, 18.
- , 1957: *From Linguistics to Poetry*, [w:] *Sound and Poetry*. [Red.] N. Frye, New York.
- Whorf, B. L., 1946: *The Hopi Language, Toreva Dialect*, [w:] *Linguistic Structures of Native America*, New York.
- , 1956: *Language, Thought and Reality*, New York;

- przekł. pol.: *Język, myśl i rzeczywistość*. Tłum. T. Hołówka, Warszawa 1982.
- Wiener N., 1950: „Journal of the Acoustical Society of America”, 22.
- Wierieszajew W., 1960: *Zapiski dla siebie*, „Nowyj Mir”, 1.
- Wiernadski W., 1965: *Chimiczeskoje strojenije biosfery ziemi i jego okruzenija*, Moskwa.
- Wiesiołowski A. N., 1913: *Psichologiczeskij parallelizm i jego formy w otrazienijach poeticzeskogo stila*, [w:] A. N. Wiesiołowski, *Poetika*, I, Sankt Pietersburg.
- Williams G. C., 1966: *Adaptation and Natural Selection*, Princeton, N. Y.
- Willis R., 1830; *On the Vowel Sounds, and on Reed Organ Pipes*, „Transactions of the Cambridge Philosophical Society”, 3.
- Wilmotte, M., 1909: *L'élément comique dans le théâtre religieux*, [w:] *Études critiques sur la tradition littéraire en France*, Paris.
- Wimstatt W. K., Beardsley M. C., 1959: *Concept of Meter*, „Publications of the Modern Language Association of America”.
- Winarskaja E. N., 1971: *Kliniczeskije problemy afazyi (niejro-lingwisticzeskij analiz)*, Moskwa.
- Winogradow W., 1930: *Russkij dietskij folklor*, Irkuck.
- , 1947: *Russkij jazyk*, Leningrad.
- Winteler J., 1876: *Die Kerenzer Mundart des Kantons Glarus in ihren Grundzügen dargestellt*, Leipzig, Heidelberg.
- , 1917: *Erinnerungen aus meinem Leben*, „Wissen und Leben”.
- Winter Z., 1913: *Sebrané spisý*, V, Praha.
- Wirth L., 1889: *Die Oster- und Passionsspiele bis zum XVI. Jahrhundert*, Halle.
- Wolf C., Koff E., 1978: *Memory for Pure and Verb-Derived Nouns. Implications for Hemispheric Specialization*, „Brain and Language”, 5.
- Wołoszynow W., 1930: *Marksizm i filozofija jazyka*, Leningrad; wyd. franc.: La Haye 1972.
- Wójcicki K. W., 1856: *Cmentarz powązkowski pod Warszawą*, II, Warszawa.
- Wygotski L. S., 1956: *Myslenije i riecz'*, Moskwa; przekł. ang.: *Thought and Language*, New York 1962.



- Yanofsky C., 1967: *Gene Structure and Protein Structure*, „Scientific American” [nr z V].
- Yilmaz H., 1967—1968: *A Theory of Speech Perception*, I, II, „Bulletin of Mathematical Biophysics”, 29—30.
- Young L. S., 1956: *The Drama of the Medieval Church*, I—II, Oxford.
- Yuen Ren Chao, 1959: *How Chinese Logic Operates*, „Anthropological Linguistics”, 1.
- Zarieckij A., 1940: *O miestoimientii*, „Russkij jazyk w szkole”, 6.
- Zdziechowski M., 1897: *Byron i jego wiek*, II, Kraków.
- Zíbrt Ā., 1889: *Staroĉeské wýroĉni, obyĉeje, pověry, slavnosti a zábavy prstonárodni*, Praha.
- , 1927: *Staroĉeské uměni kuchařské*, Praha.
- , 1950: *Veselé chvíle v životě lidu ĉeského*, Praha.
- Zielenin D. K., 1929, 1930: *Tabu slov u narodow wostocznoj Jewropy i siewiernoj Azji*, II, „Sbornik Muzieja Antropologii i Etnografii”, VIII, IX.
- Zieliński T., 1901: *Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im Antiken Epos*, „Philologus” Supplementband, VIII, 3.
- Zwann J. D. de, 1969: *A Preliminary Analysis of Gogo-Yimidjir*, Canberra.
- Žynkin N. I., 1958: *Miechanizmy rieczii*, Moskwa; przekł. ang.: *The Mechanisms of Speech*, The Hague 1968.
- , 1960: *Issledowanija wnutriennej rieczii po mietodikie centralnych rieczewych pomiech*, „Izwestija Akadiemli Pedagogiczeskich Nauk RSFSR”, 113.
- , 1963: *An Application of the Theory of Algorithms to the Study of Animal Speech*, [w:] *Acoustic Behaviour of Animals*, Amsterdam.
- , 1964: *O kodowych pieriechodach wo wnutriennej rieczii*, „Woprosy jazykoznanija”, 6.
- , 1967: *Wnutriennije kody jazyka i wniesznije kody rieczii*, [w:] *To Honor Roman Jakobson*, III, The Hague, Paris.
- , 1971: *Semiotic Aspects of Communication in Animal and Man*, „Semiotica”, 4.
- Žyrmunski W. M., 1921: *Poezija Błoka*, [w:] *Ob Aleksandrie Błokie*, Pietrograd.
- , 1921<sup>a</sup>: *Zadaczi poetiki*, „Naczala”, 1.
- , 1923: *Rifma, jejo istorija i teorija*, Sankt Pietiersburg.
- , 1928: *Woprosy teoriii litieratury*, Leningrad.
- , 1962: *Oguzskij gieroiczeskij epos i «Kniga Korkuta»*,

[w:] *Kniga mojego dieda Korkuta: oguzskij gieroiczeskij epos*. [Wyd.] W. M. Zyrmunski, A. N. Kononow, Moskwa, Leningrad.

- , 1964: *Ritmiko sintaksiczeskij parallelizm kak osnowa driewnietiuerskogo narodnogo epiczeskogo sticha*, „Woprosy jazykoznanija”, XIII, 4; wersja niem.: *Syntaktischer Parallelismus und rhythmische Bindung im alttürkischen epischen Vers*, [w:] *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung — Steinitz Festschrift*, Berlin 1965.

Opracowała Alicja Szatagan

WYKAZ PUBLIKACJI ROMANA JAKOBSONA  
W JĘZYKU POLSKIM  
NIE ZAMIESZCZONYCH W TYM TOMIE

- Z zagadnień prozodii starogreckiej*, [w:] *Prace ofiarowane K. Wóycickiemu*, Wilno 1937, s. 73—88.
- Polska literatura średniowieczna a Cześć*, [w:] „Kultura”, Paris 1953, nr 6/68, s. 27—42.
- Powstanie pojęcia fonemu w lingwistyce polskiej i światowej*, [w:] „Sprawozdania z Prac Naukowych Wydziału Nauk Społecznych PAN”, 1958, I, nr 6, s. 48—53.
- O pozycji i perspektywach współczesnej poetyki*, [w:] „Nowa Kultura”, 1959, nr 46, s. 3.
- Z zagadnień struktury czeskiego poematu romantycznego*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, 1960, LI, s. 389—409.
- Metajęzyk w kręgu zagadnień lingwistycznych*, [w:] „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1960, LIII, s. 157—158.
- Wkład językoznawstwa do krytycznej analizy tekstu «Słowa o wyprawie Igora»*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze”, 1960, nr 3, s. 301—302.
- Analiza gramatyczna poezji słowiańskiej*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1963, LX, s. 429—432.
- Patronimika w «Stowie o polku Igoriewie»*, [w:] *Studia Linguistica in honorem Taddei Lehr-Splawiński*, Kraków 1963.
- List badacza polskiego*, [w:] „Kultura i Społeczeństwo”, 1965, IX, s. 13—21, oraz: *Literatura, Komparatystyka, Folklor*, Warszawa 1968, s. 664—675.
- O budowie ukraińskiego rozkaźnika*, [w:] „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej”, 1965, V (poświęcone Zdzisławowi Stieberowi), s. 213—218.
- Znaczenie Kruszewskiego w rozwoju językoznawstwa ogólnego*,

[w:] M. Kruszewski, *Wybór pism*, Wrocław 1967, s. X—  
—XXV.

*Język i kultura*, [w:] „Forum”, 1968, nr 36, s. 19—20.

*O wierszu i składni Majakowskiego*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1970, s. 335—  
—351.

*Rozmowa Romana Jakobsona z Jean Pierre Faye, Jean Paris i Jacques Roubaud*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 59—77.

*Moje ulubione tematy.* Tytuł oryginału: *My Favorite Topics*. Prwdr. w: R. Jakobson, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*. Ed. K. Pomorska, S. Rudy, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982, s. 3—7. Włoska wersja tego tekstu była wygłoszona z okazji przyznania autorowi nagrody Antonio Feltrinelli i opublikowana w *Premio Internazionale per la Filologia e Linguistica*, Accademia Nazionale dei Lincei, 1980.

*Kilka uwag o Peirce'ie, poszukiwaczu dróg w nauce o języku.* Tytuł oryginału: *A Few Remarks on Peirce, a Pathfinder in the Science of Language*. Wykład wygłoszony na Uniwersytecie Johna Hopkinsa w Baltimore. Prwdr. w: *The Framework of Language*, seria Michigan Studies in Humanities, nr 1, 1980.

*Język a inne formy komunikacji.* Tytuł oryginału: *Language in Relation to Other Communication Systems*. Wykład wygłoszony 14 X 1968 w Mediolanie na międzynarodowym sympozjum nt. „Język w społeczeństwie i w technice”, opublikowany w materiałach sympozjum *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Mediolan 1970. Przekład polski na podstawie przedruku w *Selected Writings II*, s. 697—711.

*O stosunku między znakami wizualnymi i audytywnymi.* Tytuł oryginału: *De la relation entre signes visuels et auditifs*. Tekst powstał z połączenia dwu artykułów: *On Visual and Auditory Signs*, „Phonetica” 1964, VI, oraz *About the Relation between Visual and Auditory Signs*, będącego podsumowaniem sympozjum w Bostonie w październiku 1964, a opublikowanego w materiałach sympozjum *Models for the Perception of Speech and Visual Form*, Cambridge, Mass. 1967, s. 1—7. Przekład

polski na podstawie wyd. francuskiego, w: Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1973, II, s. 107—112.

«Tak» i «nie» w mimice. Tytuł oryginału: *Da i niet w mimikie*. Tekst napisany w styczniu 1967 r. do książki ku czci P. S. Kuzniecowa. Prwdr. tamże: *Jazyk i czelowiek*, Moskwa 1970, s. 284—289. (Także w SW II, s. 360—365.)

Czy upadek filmu? Tytuł oryginału: *Upadek filmu?* Tekst powstał w Pradze w 1932 r. Prwdr. w: „Listy pro umění a kritiku”, 1933, 1, s. 45—49. Prwdr. polski w: „Res Facta”, 1969, z. 3, s. 137—140.

Szczupak po polsku. Prwdr. w jęz. polskim w: „Prace Polonistyczne”, 1965, XX (poświęcone Stefanii Skwarczyńskiej), s. 132—141.

W poszukiwaniu istoty języka. Tytuł oryginału: *À la recherche de l'essence du langage*. Prwdr. w: „Diogène”, 1965, nr 51.

Części i całości w języku. Tytuł oryginału: *Parts and Wholes in Language*. Wykład wygłoszony w 1960 roku podczas Hayden Colloquium w MIT. Prwdr. w: *Parts and Wholes*, ed. D. Lerner, New York—London 1962, s. 157—162 (Także w SW III, s. 280—284.)

Znak i system języka. Tytuł oryginału: *Zeichen und System der Sprache*. Wykład wygłoszony na międzynarodowym symposium w Erfurcie 2 V 1959. Prwdr. w: *Schriften zur Phonetik, „Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung”*, Berlin 1962, IV. (Także w SW II, s. 272—279.)

Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych. Tytuł oryginału: *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*. Tekst jest częścią II książki R. Jakobsona i M. Halle *Fundamentals of Language*, Gravenhage 1956. Prwdr. w języku polskim: *Podstawy języka*. Przeł. Leon Zawadowski, Wrocław 1964. Wyd. autoryzowane, zmienione i rozszerzone.

Lingwistyczne spojrzenie na problem świadomości i nieświadomego. Tytuł oryginału: *On the Linguistic Approach to the Problem of Consciousness and the Unconscious*. Prwdr. w III

tomie materiałów z międzynarodowej konferencji w Tbilisi w 1978 r., poświęconej problemom nieświadomości (*The Unconscious. Biessoznatielnoje. Poznanije. Obszczenije. Licznost'*. Red. A. S. Prangiszwili, A. E. Szerozja, F. W. Bassin, Tbilisi 1978.)

*Mózg a język. Półkule mózgowe i struktura językowa we wzajemnym naświetleniu.* Tytuł oryginału: *Brain and Language, Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light*. Prwdr. pod tymże tytułem, Columbus, Ohio 1980.

*Pojęcie cech dystynktywnych w językoznawstwie. Wspomnienia i rozważania.* Tytuł oryginału: *Le concept linguistique des traits distinctifs. Réminiscence et méditations*. Tekst powstał z połączenia dwu wcześniejszych prac: *Retrospect* (w: SW I) oraz *The Phonemic Concept of Distinctive Features* (w: *Proceedings of the Fourth International Congress of Phonetic Sciences*, Helsinki 1961). Prwdr. w języku polskim w: *Językoznawstwo strukturalne*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979, s. 18—43.

*Szyftery, kategorie czasownikowe i czasownik rosyjski.* Tytuł oryginału: *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*. Prwdr. pod tymże tytułem, Harvard University 1957. Tekst przygotowany jako program badawczy „Description and Analysis of Contemporary Standard Russian” w Uniwersytecie Harvarda. (Także w SW II, s. 130—147.)

*Magia dźwięków mowy.* Tytuł oryginału: *The Spell of Speech Sounds*. Jest to rozdział IV (s. 177—231) książki *The Sound Shape of Language*, Bloomington, London 1979, napisanej wraz z Lindą Waugh.

*Pogląd Boasa na znaczenie gramatyczne.* Tytuł oryginału: *Boas' View of Grammatical Meaning*. Prwdr. w: *The Anthropology of Franz Boas*, „American Anthropological Association”, 1959. Memodr 89, s. 139—145. (Także w SW II, s. 489—496.)

*Komunikacja werbalna.* Tytuł oryginału: *The Framework of Verbal Communication*. Prwdr. w: „Scientific American”, Sept. 1972. Wersja rozszerzona w: Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1973, t. II, s. 77 i n.

O językoznawczych aspektach przekładu. Tytuł oryginału: *On Linguistic Aspects of Translation*. Prwdr. w: *On Translation*, Harvard University Press, 1959, s. 232—239. (Także w SW II, s. 260—266.)

Metajęzyk jako problem językoznawczy. Tytuł oryginału: *Metalanguage as a Linguistic Problem*. Tekst wygłoszony w grudniu 1958 r. na dorocznym zebraniu Linguistic Society of America. Prwdr. w: „*Nyelvtudományi Közlemények*” 76, z. 2 — odbitka. (Także w *The Framework of Language...*)

Związki językoznawstwa z innymi naukami. Tytuł oryginału: *Relations entre la science du langage et les autres sciences*. Przekładu dokonano z drugiego tomu Jakobsona *Essais de linguistique générale*, Paris 1973, s. 9—76. Tekst jest rozszerzoną wersją rozdziału VI pt. „Linguistique” książki *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, Mouton/UNESCO, Paris — La Hague 1970.

Językoznawstwo a teoria informacji. Tytuł oryginału: *Linguistics and Communication Theory*. Tekst napisany na międzynarodowe sympozjum na temat struktury języka i jej aspektów matematycznych, New York 1960. Prwdr. w: „*Proceedings of Symposia in Applied Mathematics*”, 1961, XII. (Także w SW II, s. 570—579.)

Wspólny język lingwistów i antropologów. Tekst jest referatem podsumowującym wyniki konferencji lingwistów i antropologów w Indiana University, 1952 r. Prwdr. w: „*International Journal of American Linguistics*”, University of Chicago Press, April 1953, vol. 19, nr 2. Tekst francuski w przekładzie N. Ruweta (stąd pochodzi tytuł artykułu) ukazał się w pierwszym tomie *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, s. 25—42. Podstawą przekładu polskiego jest wersja angielska (SW II, s. 568 i n.), skonfrontowana z wersją francuską i uzupełniona.

Muzykologia a językoznawstwo. Tytuł oryginału: *Musikwissenschaft und Linguistik*. Prwdr. w: „*Prager Presse*”, 7XII 1932. (Także w SW II, s. 551—553.)

Józef Mroziński — generał—językoznawca. Pamiątka i przypomnienie. Prwdr. w jęz. polskim w: „*Kultura i Społeczeństwo*”, 1969, XIII, s. 93—102.



*Kazańska szkoła polskiej lingwistyki i jej miejsce w światowym rozwoju fonologii.* Prwdr. w jęz. polskim w: „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, 1960, XIX, s. 3—34. Podstawą tekstu był referat wygłoszony na zebraniu Komitetu Językoznawczego PAN 21 I 1958 w Warszawie pt. *Powstanie pojęcia fonemu w lingwistyce polskiej i światowej.*

*Einstein i nauka o języku.* Tytuł oryginału: *Einstein and the Science of Language.* Prwdr. w: *Albert Einstein, Historical and Cultural Perspectives.* The Centennial Symposium in Jerusalem. Princeton 1982.

*Poetyka w świetle językoznawstwa.* Tytuł oryginału: *Linguistics and Poetics.* Prwdr. w: *Style in Language*, ed. T. Sebeok, New York 1960, s. 350—377. Prwdr. polski w: „Pamiętnik Literacki”, 1960 (LI), z. 2, s. 431—473.

*Co to jest poezja?* Tytuł oryginału: *Co je poesie?* Prwdr. w: „Volné Směry”, XXX, 1933/34, s. 229—239. Prwdr. polski w: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1966, s. 112—128.

*Podświadome modelowanie werbalne w poezji.* Tytuł oryginału: *Subliminal Verbal Patterning in Poetry.* Prwdr. w: *Studies in General and Oriental Linguistics presented to Shiro Hattori*, Tokyo 1970. Wersja rozszerzona w przekładzie niemieckim w: „LiLi/Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik”, 1971, I. (W jęz. angielskim SW III, s. 136—147.)

*Paralelizm gramatyczny i jego aspekt rosyjski.* Tytuł oryginału: *Grammatical Parallelism and Its Russian Facet.* Tekst powstał w 1965 r. Prwdr. w: „Language”, 1966, XL. (Także w SW III, s. 98—135.)

*Język w działaniu.* Tytuł oryginału: *Language in Operation.* Tekst powstał w 1949 r. jako rozdział wstępny do planowanej książki *Sound and Meaning.* Prwdr. w: *Mélanges Alexandre Koyré, I: L'aventure de l'esprit*, Paris 1964, s. 261—281. (Także w SW III, s. 7—17.)

*Poezja gramatyki i gramatyka poezji.* Tytuł oryginału: *Poezja grammatiki i grammatika poezji.* Tekst wygłoszony na między-

narodowej konferencji poświęconej problemom poetyki w Warszawie w 1960 r. Prwdr. w jęz. rosyjskim w: *Poetics, Poetyka, Poëtika*, Warszawa 1961, s. 397—417. (Także w SW III, s. 63—86.)

«Przeszłość» Cypriana Norwida. Tekst powstał w latach 1960—1961 jako ilustracja do wykładu *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*. Prwdr. w: „Pamiętnik Literacki” 1963, LIV, s. 449—456. (Także w SW III, s. 499—507.)

O sztuce słowa Kazimierza Wierzyńskiego. Tytuł oryginału: *O słowiesnom iskusstwie Kazimira Wieżynskogo*. Tekst dedykowany Antonínowi Dostálowi, napisany w 1972 r. Przekład polski wg SW III, s. 591—599.

Metajęzyk Aragona. Tytuł oryginału: *Le métalangage d'Aragon*. Prwdr. w: „L'Arc”, 1973, 53, s. 79—84. (Także w SW III, s. 148—154.)

Sredniowieczne parodyjne misterium. Staroczeski «Unguentarius». Tytuł oryginału: *Medieval Mock Mystery. The Old Czech Unguentarius*. Prwdr. w: *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Bern 1958, s. 245—265.

Aksjomatyzacja systemu wersyfikacyjnego na przykładzie mordwińskiej pieśni ludowej [napisane z J. Lotzem]. Tytuł oryginału: *Axiomatik eines Verssystems am mordwinischen Volkslied dargelegt*. Prwdr. Stockholm 1941. Przekład wg wersji angielskiej: *Axioms of a Versification System — Exemplified by the Mordvinian Folksong*. „Acta Instituti Hungarici Universitatis Holmiensis”, 1952, oraz SW V, s. 160—166.

O lingwistycznej analizie rymu. Tytuł oryginału: *K lingwisticeskomu analizu russkoj rifmy*. Prwdr. w: *Studies in Russian Philology*. „Michigan Slavic Materials”, Ann Arbor 1962. Prwdr. polski w: „Prace Filologiczne”, 1963, XVIII (poświęcone Witoldowi Doroszewskiemu), s. 47—52.

Folklor jako swoista forma twórczości [napisane z P. Bogatyriewem]. Tytuł oryginału: *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*. Prwdr. w: *Verzameling van Opstellen door oud-leerlingen en Bevriende Vagenooten*, Nijmegen —

Utrecht 1929, s. 900—913. Prwdr. polski w: P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1979, s. 305—319.

*Problematyka badań literatury i języka* [napisane z J. Tynianowem]. Tytuł oryginału: *Problemy izuczenija litieratury i jazyka*. Prwdr. w: „Nowyj Lef”, 1928, nr 12, s. 36—37. Prwdr. polski w: J. Tynianow, *Fakt literacki*, Warszawa 1978, s. 7—11 (przekład Ewy Korpaly-Kirszak).

*Semiotyka*. Tytuł oryginału: *La Sémiotique*. Tekst jest rozdziałem XV książki R. Jakobsona i K. Pomorskiej *Dialogues*, Paris 1980.

## SPIS RZECZY

### CZĘŚĆ SZÓSTA

Józef Mroziński — generał—językoznawca. Pamiątka i przypomnienie . . . . .	7
Kazańska szkoła polskiej lingwistyki i jej miejsce w światowym rozwoju fonologii . . . . .	22
Einstein i nauka o języku . . . . .	61

*Przełożyła Anna Werpachowska*

### CZĘŚĆ SIÓDMA

Poetyka w świetle językoznawstwa . . . . .	77
<i>Przełożyła Krystyna Pomorska</i>	
Co to jest poezja? . . . . .	125
<i>Przełożyła Maria Renata Mayenowa</i>	
Podświadome modelowanie werbalne w poezji . . . . .	142
<i>Przełożyła Anna Tanalska</i>	
Paralelizm gramatyczny i jego aspekt rosyjski . . . . .	157
<i>Przełożyła Anna Tanalska</i>	
Język w działaniu . . . . .	207
<i>Przełożyła Lucylla Pszczółowska</i>	
Poezja gramatyki i gramatyka poezji . . . . .	222
<i>Przełożył Zbigniew Kloch</i>	
«Przeszłość» Cypriana Norwida . . . . .	251
O sztuce słowa Kazimierza Wierzyńskiego . . . . .	261
<i>Przełożył Wincenty Grajewski</i>	
Metajęzyk Aragona . . . . .	272
<i>Przełożyła Dorota Kurkowska-Urbańska</i>	
Średniowieczne parodyjne misterium (staroczeski <i>Un- guentarius</i> ) . . . . .	281
<i>Przełożyły Krystyna Pomorska i Elżbieta Chodakow- ska</i>	

[wraz z *Johnem Lotzem*]

Aksjomatyzacja systemu wersyfikacyjnego na przykładzie mordwińskiej pieśni ludowej . . . . .	310
<i>Przełożyła Maria Renata Mayenowa</i>	
O lingwistycznej analizie rymu . . . . .	319

**CZĘŚĆ OSMA**

[wraz z *Piotrem Bogatyriewem*]

Folklor jako swoista forma twórczości . . . . .	331
<i>Przełożyła Fryderyka Wayda</i>	

[wraz z *Jurijem Tynianowem*]

Problematyka badań literatury i języka . . . . .	348
<i>Przełożyła Maria Renata Mayenowa</i>	
Semiotyka . . . . .	349
<i>Przełożyła Maria Renata Mayenowa</i>	

Bibliografia prac cytowanych w książce . . . . .	355
<i>Opracowała Alicja Szalagan</i>	

Wykaz publikacji R. Jakobsona w języku polskim . . . . .	409
<i>Opracowała Ewa Sulima-Kotarska</i>	

Wykaz pierwodruków . . . . .	411
<i>Opracowała Ewa Sulima-Kotarska</i>	

**PRINTED IN POLAND**

**Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989 r.**

**Wydanie pierwsze**

**Nakład 10 000+250 egz. Ark. wyd. 21,7. Ark. druk. 26,25**

**Papier offsetowy kl. III, 71 g, form. 82×104 cm.**

**Oddano do składania w październiku 1986 r.**

**Podpisano do druku w czerwcu 1989 r.**

**ŁÓDZKA DRUKARNIA DZIEŁOWA**

**Nr zam. 374/1100/87. K-21.**

**Cena t. I/II zł 4100.—**