



## ROMAN JAKOBSON KRYSTYNA POMORSKA POEZJA I GRAMATYKA<sup>2</sup>

**Krystyna Pomorska:** Wśród elementów stanowiących ekwiwalentne pary, wymienia Pan również kategorie gramatyczne. Szczególna rola gramatyki w poezji – to nowy Pański wkład do poetyki już w okresie amerykańskim. Ale zainteresowanie tymi zagadnieniami pojawiło się u Pana, jak się wydaje, już w czasach praskich w związku z redagowaniem czeskich przekładów Puszkina. Wówczas też prawdopodobnie pojawiła się idea o nieprzetłumaczalności pewnych kategorii gramatycznych danego języka na inny język naturalny, rozwinięta później w odrębny problem teoretyczny w pracy *O lingwistycznych aspektach tłumaczenia* w 1958 roku. W tym artykule mówi się o problemie *interpretacji* zamiast ścisłego przekazywania jednostek językowych (code-units) podczas przekładu z jednego języka na inny. Jeszcze później, w 1968 roku, w artykule teoretycznym, uogólniającym już wieloletnie doświadczenie analizy tekstów poetyckich – *Poezja gramatyki i gramatyka poezji* – została rozwinięta myśl amerykańskich lingwistów o obligatoryjnym charakterze kategorii gramatycznych dla każdego pojedynczego języka. Pomiędzy obligatoryjnością kategorii językowych a ich nieprzetłumaczalnością istnieje prawdopodobnie głęboka więź. Ale czy z tego zespołu idei wprowadzono ostateczne wnioski odnośnie do szczególnej roli gramatyki w poezji?

**Roman Jakobson:** Rzeczywiście, do problemu gramatyki poezji prowadziły mnie rozmaite przesłanki. Jedną z nich było naprawdę niełatwe doświadczenie pracy re-

<sup>1</sup> This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>) which permits use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the article is properly cited, the use is non-commercial, and no modifications or adaptations are made. Publisher: University of Gdańsk. Faculty of Languages [Wydawca: Uniwersytet Gdański. Wydział Filologiczny].

<sup>2</sup> Podstawa tłumaczenia: Р. Якобсон, К. Поморска. *Беседы*. Иерусалим: Издательство им. И.Л. Магнеса, 1982.

daktorskiej nad nowymi czeskimi przekładami lirycznych, epickich i dramatycznych utworów Puszkina w związku z jubileuszową edycją dla uczczenia setnej rocznicy jego śmierci. Były to przekłady przygotowane przez najlepszych czeskich poetów i wydawało się, że są one dokładne pod względem metrum i rymów; wydawało się, że oddane zostały werbalne tropy i figury oryginału i sam jego styl. Tymczasem tekst przekładu wyraźnie kulał i, porównując szczególnie artyzm jednego z największych poematów Puszkina *Jeździec miedziany* z jego czeskim przekładem Bohumila Mathesiusa (1888–1952), jak również z jego polskim wariantem pióra takiego wybitnego poety i tłumacza jak Julian Tuwim (1894–1953), ostro odczułem, że coś tutaj naprawdę kula i zauważalnie blakną najmocniejsze wersy oryginału. Autonomiczna rola szkieletu gramatycznego w rozmiarach wierszowych, opartych na paralelizmie gramatycznym, podsunęła mi przekonującą odpowiedź, gdzie trzeba szukać wyjaśnienia. I wreszcie, od lat gimnazjalnych czytałem nieraz w podręcznikach z poetyki o istnieniu poezji bez obrazów, w której jakoby wyłącznie ideowa i emocjonalna treść stanowi całą jej istotę i wartość. I co najważniejsze, zdecydowaną pomoc okazywała lingwistyka, otwierająca w miarę swojego i naszego rozwoju nam oczy na fundamentalną rolę systemu w organizacji znaczeń gramatycznych w myśleniu językowym i w komunikacji językowej.

Zbadanie rymu, które rozpocząłem w 1919 roku na materiale wierszy Chlebnikowa, a potem Majakowskiego, *nota bene* na daczy przy jednym ogrodowym stole z tym ostatnim autorem, co umożliwiło mi przedyskutowanie chwytów poetyckich z samym poetą, szczególnie wyraźnie ukazało mi silny związek zagadnień wiersza i jego dźwięków z problematyką gramatyczną. Właśnie wówczas, w tej wsi Puszkina, gdzie wkrótce zrodziła się rozmowa Majakowskiego ze słońcem, nasza mnie myśl, że nie istnieje agramatyzm rymu, lecz tylko dwa bieguny: rym gramatyczny, zbudowany na połączeniu współbrzmienia z pokrewieństwem morfologicznym lub tożsamością, a z drugiej strony rym antygramatyczny, sprzeciwiający się takiemu połączeniu, i wreszcie rozmaite przejściowe typy rymowania pomiędzy tymi biegunami. Należało zrozumieć, że w rymie antygramatycznym stosunek do gramatyki przeżywa się nie mniej intensywnie niż w rymie gramatycznym, czyli przeciwstawienie nie mniej niż zbieżność stwarza wrażenie współobecności obydwu planów – dźwiękowego i gramatycznego.

Zbliżywszy się bezpośrednio w końcu lat pięćdziesiątych [XX w. – BŻ] do podstawowych zagadnień związków lingwistyki i poetyki, wygłosiłem i następnie powtórzyłem w rozmaitych wariantach podsumowujący referat na ten temat, opublikowany w 1960 roku w zbiorze *Style in Language*, skupiając się później również na określeniu artystycznej roli rozmaitych kategorii gramatycznych w konkretnych utworach poetyckich. Już na samym początku zdumiała mnie symetryczność i regularność przeciwstawięń u najrozmaitszych poetów z różnych epok i narodów. Na każdym kroku potwierdzała się kompozycyjna rola powtarzanych bądź – odwrotnie – kontrastowanych kategorii gramatycznych. Wysunięte przez [Gerarda Manleya – BŻ] Hopkinsa pojęcie „figur gramatycznych” odsłoniło w porównaniu z „figurami dźwiękowymi” nie mniejszą doniosłość, witalność i aktywność w sztuce poetyckiej. By uniknąć jakiegokolwiek uprzedzenia, wybrałem teksty na chybił trafił albo odpowiedziane przez studentów i kolegów, słuchających moich wykładów o tych zagadnieniach i początkowo odrzucających wiarę w istnienie tych figur gramatycznych w twórczości najróżno-

rodniejszych autorów. Tak oto po jednym z takich moich wykładów obecny na nim profesor literatury angielskiej wyraził zdecydowaną wątpliwość co do możliwości znalezienia organizacji poetyckiej kategorii gramatycznych w 129 sonecie Szekspira. Tego samego wieczoru zabrałem się za te strofy i wkrótce z moim byłym studentem, Lawrencem Jonesem opublikowałem niedwuznacznie wyraziste dane, znalezione w tym sonecie, zaś Ivar Richards w błyskotliwym artykule jeszcze wyostrzył te świadectwa. Miałem okazję podzielić się w międzynarodowych czasopismach rezultatami analizy gramatycznej wierszy angielskich, niemieckich, francuskich, włoskich, portugalskich, rumuńskich, greckich, rosyjskich, czeskich, słowackich, polskich, słoweńskich, serbsko-chorwackich, bułgarskich, starosłowiańskich i japońskich, składających się w swojej złożoności na ostatnie trzydzieści wieków poezji światowej.

Śluchacze i czytelnicy najczęściej zadawali mi w istocie te same zasadnicze pytania, dotyczące pięciu podstawowych tematów. Dlaczego ograniczam się do rozbioru krótkich wierszy – od kupletu do kilkudziesięciu wersów? Oczywiście i w dłuższych poematach gramatyka pozostaje aktywnym czynnikiem, ale prawa organizacji obszernych tekstów poetyckich pod wieloma względami różnią się od budowy krótkich utworów, tych, w których – jak subtelnie zauważył Edgar Allan Poe – czytając zakończenie, pamięta się cały tekst włącznie z początkiem. Zdarzało mi się badać również gramatykę dużych poematów, ale tutaj interpretacja struktury wymaga innej, bardziej skomplikowanej procedury w porównaniu z tymi chwytami, które odsłania nam krótki zamknięty tekst i w artykułach, i wykładach jeszcze się powstrzymuję przed przedwczesnym przejściem do takiego osobnego zadania. Jednakże, ma się rozumieć, i epos Camoënsa (1572), i Puszkiniowski *Jeździec miedziany* (1833), i poemat *Maj* (1836), którym zafascynował mnie czeski romantyk Karel Hynek Mácha, całe to dziedzictwo stuleci, które posłużyło mi za wdzięczny materiał do moich wstępnych badań, odsłaniają niemniejsze wyrafinowanie w swojej budowie gramatycznej niż krótkie przykłady z liryki światowej. Mój zmarły kolega z Harvardu Reuben Brower (1908–1975), wielki znawca i wielbiciel poezji Aleksandra Pope'a (1688–1744), namawiał mnie do przeanalizowania czegoś z jego twórczości poetyckiej. W odpowiedzi na mój argument – „przeszkadza długość” – mój kolega obiecał dostarczyć mi całościowe fragmenty, ale ja oponowałem, że to przypomina cięcie dużych fresków włoskich na kawałki, praktykowane przez chciwych antykwariuszy i fałszywe traktowanie tych kawałków jak całości.

Drugie, adresowane do mnie, pytanie dotyczyło gramatyki jawnie kiepskich wierszy. Moja odpowiedź: w tej makulaturze albo panuje kompletny chaos, albo środki gramatyczne są wykorzystywane z beznadziejną banalnością.

Trzecie pytanie – czy można wyprowadzać wnioski o indywidualności poety, stylu szkoły, o charakterystycznych cechach epoki na podstawie wnikania w „gramatykę poezji” – niewątpliwie odsłania przed badaczem istotne zadania. Jednakże wydaje mi się, że pierwsze kroki wymagają po prostu analizy i interpretacji w odniesieniu do konkretnego utworu. Bez wątplenia już ujawniają się charakterystyczne właściwości danego poety, wspólne dla jego różnych utworów obok specyficznych cech jego pojedynczych gatunków, kolejnych etapów w jego twórczości lub nawet pojedynczych prób poetyckich. Już można mówić wstępnie o ogólnych osobliwościach szkoły poetyckiej lub epoki, ale boję się takich pochopnych uogólnień. W pierwszej kolejności potrzebne jest doskonałe zbadanie materiału, uwolnione od przedwczesnych histo-

rycznoliterackich schematów i formułek, mimowolnie narzucających badaczowi nadmierną porcję z góry powziętych sądów. Przede wszystkim chodzi mi o wypracowanie najbardziej ścisłej, obiektywnej i owocnej techniki, pozwalającej ukazać gramatyczne kontury danej kompozycji i oświetlić jej efekt artystyczny. Podczas badań nad stroną gramatyczną utworów z jednej epoki od razu uwidacznia się różnica w stopniu użycia właśnie figur gramatycznych wśród innych chwytów instrumentacji dźwiękowej wierszy u rozmaitych poetów. Na przykład znacznie większa rola i bogactwo środków gramatycznych w poezji Chlebnikowa i Osipa Mandelsztama (1891–1938) w porównaniu z ich współczesnym Majakowskim, u którego na pierwszym planie występują inne środki językowe. Okazuje się, że ostrą gramatyczną obrazowością wyróżniają się wiersze „poetów wyklętych” (*poètes maudits*) z przejściowego okresu między późnym romantyzmem a symbolizmem, takich jak na przykład Charles Baudelaire (1821–1883) i Słowak Janko Král (1822–1876).

Czwarte pytanie brzmi: czy Pan naprawdę sądzi, że poeta świadomie posługuje się w swoich wierszach rozstawieniem komponentów gramatycznych? To pytanie wielokrotnie się pojawiło z okazji różnorodnych chwytów techniki poetyckiej i wymaga zwrotnego przypomnienia, że z jednej strony wiele elementów sztuki poetyckiej w twórczości artysty nosi podświadomy charakter, a z drugiej w ustnych i pisemnych wypowiedziach poetów i w samych wyglądach ich brudnopisów nierzadko ujawnia się autentyczne rozumienie różnych utajnionych chwytów pracy nad werbalnym, w szczególności gramatycznym materiałem. Z tym pytaniem ściśle się wiążą zgłaszane wątpliwości, dotyczące oddziaływania gramatycznych zestawień i przeciwstawień na słuchacza lub czytelnika wierszy. Czy on też wyczuwa te subtelności? – niepokoii się pytający. Tutaj należy wyraźnie odróżniać przeżycie formalnych składników od ich abstrakcyjnego uświadomienia. Głęboką różnicę pomiędzy tymi dwoma oddziaływaniami szczególnie odczuwa się na przykładzie utworów muzycznych. Wśród słuchaczy, głęboko przeżywających dzieło muzyczne, niewielki jest procent tych melomanów, którzy zdają sobie sprawę z tego, jakie elementy w jego konstrukcji przyciągają jego uwagę i w czym tkwią sekrety jego mechanizmu. Oprócz tego należy liczyć się z rozmaitymi stopniami tego uświadomienia. Wysłuchawszy dwóch wariantów tej samej zwrotki, z których jeden jest obdarzony bardziej skondensowaną i celową budową gramatyczną, wielu bez trudu wskaże, który z tych dwóch wariantów mocniej działa na nich, ale nie będą w stanie odpowiedzieć na ściśle techniczne pytanie: a właściwie dlaczego? Mało tego, dla wielu ludzi przeżycie dzieła sztuki i jego rozbiór na uświadomione elementy składowe, jak to w swoim czasie zauważył Edgar Allan Poe, okazują się rzeczami nie do pogodzenia. Krótko mówiąc, struktura gramatyczna – podobnie jak liczne inne aspekty wiersza – wzbudzając w przeciętnym czytelniku zdolność do percepcji artystycznej, nie wywołując w nim ani potrzeby, ani chęci jej analizy naukowej.

Piąte z niepokojących audytorium pytanie podaje w wątpliwość obiektywne podłoże sądów o gramatycznej strukturze sądów. W jakim stopniu wybór korelacji wynika z samego materiału, a nie z subiektywnych domysłów badacza? Czy jest w obrazie takich korelacji coś rzeczywiście specyficznego dla poezji, czy też przykłady takiego uporządkowania można odnaleźć nawet w artykułach prasowych? Zresztą wszystkie próby pytających znalezienia w artykule naukowym lub prasowym choćby pojedyn-

czych przykładów rozkładów, podobnych do tej strukturalizacji, którą nam wymownie demonstruje gramatyka poezji, okazały się jałowe i wyglądają jak kiepskie parodie. Staram się trzymać maksymalnego obiektywizmu w badaniach nad gramatyczną budową tekstów poetyckich, przy czym jasno widać, jakie kategorie gramatyczne swoim rozkładem służą zadaniom artystycznego indywidualizowania części i integracji całego wiersza, a jakie – odwrotnie – pozostają biernym materiałem. Nietrudno sprawdzić drogą statystycznych obliczeń słuszność i trafność dokonanego wyboru. Kiedy pracuję z różnorodnymi wierszami, zazwyczaj staram się współpracować ze specjalistą, dla którego język danego tekstu jest jego językiem ojczystym. W każdym razie weryfikuję swoje obserwacje, konsultując się ze współplemieńcami badanego poety.

Krytykom nie udało się, pomimo ich wszystkich wysiłków, znaleźć ani jednego lingwistycznego błędu w moich przykładach analizy gramatycznej. Wszystkie postacie symetrycznych konstrukcji niedwuznacznie występują w wierszach: obok prostej symetrii mamy tu szerokie zastosowanie tak zwanej symetrii zwierciadlanej i wyrafinowanej asymetrii, analogicznie do tych chwytów, jakie spotykamy w rytmice poetyckiej. Ogólnie znane typy rymowania – rymy parzyste (*platés*), krzyżowe (*cross*) i okalające (*embrassées*) (*aabb*, *abab*, *abba*) – znajdują bliską paralelę w figurach gramatycznych, odróżniających na przykład w czterozwrotkowym wierszu dwie pierwsze zwrotki od dwóch ostatnich albo parzyste od nieparzystych lub obydwie zewnętrzne zwrotki od obydwu wewnętrznych. Gołosłowne zapewnienia, że można wyszukać dowolną liczbę symetrycznie skorelowanych kategorii, przeczą wszystkim konkretnym doświadczeniom analizy.

Jeśli krytyk upatruje w zajmowaniu się gramatyką poezji skryty zamysł badacza sprowadzenia poezji do gramatyki, to jest to czysta fantazja. Zajmując się rymem, nikt nie zamierza stawiać znaku równości pomiędzy rymem i poezją, podobnie jak poezji nie można sprowadzić ani do metaforyki, ani do strofiki, ani do jakiegoś innego z jej różnorodnych aspektów. Badanie rymów, tropów, rytmiki poetyckiej lub „figur gramatycznych” (faworyzowanych przez Hopkinsa) należy do istotnych zadań analizy wiersza. O ile przez długi czas nie poddawano rygorystycznie naukowemu rozpatrzeniu struktury wiersza, a potem z kolei zaczęto badać właśnie wersyfikację, o tyle teraz z tego samego powodu szczególnej aktualności nabiera gramatyczna analiza poezji. Określenie zasad rymowania u danego poety lub w danej tradycji poetyckiej stanowi sam w sobie ciekawe i pożyteczne zadanie, niezależnie od postawienia kolejnego zagadnienia celowego udziału tych właściwości w ogólnym „efekcie” twórczości poetyckiej. Tak samo ma się rzecz i z badaniem figur gramatycznych.

Kiedy krytyk poucza adepta lingwistyki strukturalnej, że ani jedno z tych cząstkowych zjawisk nie może być rozpatrywane jako cel sam w sobie i że te wszystkie cząstkowe aspekty struktury poetyckiej są skorelowane z niepowtarzalną całością, to on próbuje odkryć Amerykę, ale właśnie z punktu widzenia lingwistyki strukturalnej i poetyki byłoby wielkim błędem rozpoczynanie analizy od określenia „efektów” poezji, ponieważ określanie tych efektów bez znajomości zastosowanych środków prowadzi do naiwnie impresjonistycznych sądów. Dzisiaj lingwista wie, że nie można odrywać zagadnienia formy od zagadnienia znaczenia, ale byłoby nie mniejszą krzywdą rozwiązywanie zagadnień konstrukcji poetyckiej bez uwzględnienia tych elementów składowych, z których składa się ta całość. Ma się rozumieć, gramatyczne wyjaśnie-

nie gramatycznej kompozycji wiersza w relacji do architektoniki jego zwrotek to tylko pierwszy problem, z którego – jako odpowiedź – wyłania się następny intrygujący problem przyczyn lub ściślej – celów, ku którym dąży dana konfiguracja wybranych kategorii gramatycznych w konkretnej całości poetyckiej. Jednakże już we wstępnej analizie gramatycznej w miarę możliwości nakreślę drogi, wiodące ku semantycznej interpretacji ujawnianej płaszczyzny gramatycznej.

Z wielkim żalem muszę skonstatować, że konkretne sprzeciwy krytyków zdradzają po prostu niedostateczną znajomość nawet elementarnych podejść do materiału lingwistycznego. Tak oto Jonathan Culler, który opublikował pretensjonalną książkę *Structuralist Poetics. Linguistics and the Study of Literature* (1975), omawia i krytykuje w rozdziale *Jakobson's poetic analyses* moje podejście do ostatniego *Spleenu* Baudelaire'a. W moim rozbiorze tego wiersza, składającego się z pięciu czterowierszy, zauważyłem wyraźny kontrast, przeciwstawiający trzem nieparzystym zwrotkom, obdarzonych zaimkowymi formami pierwszej osoby, dwom parzystym zwrotkom, pozbawionych pierwszoosobowych form zaimkowych. Krytyk dziwi się, dlaczego skupiłem swoją uwagę właśnie na przeciwstawieniu form pierwszej osoby formom trzeciej osoby i formułuje przeciwko mnie niedorzeczny domysł, niby wbrew faktom staram się za wszelką cenę wykazać symetryczny rozkład zwrotek parzystych i nieparzystych. Nie wie on lub nie chce wiedzieć, że przeciwstawianie kategorii osoby mówiącej formom trzeciej, mówiąc lingwistycznie, „zerowej”, nienacechowanej osobie (*person zéro*) jest wśród kategorii gramatycznych fundamentalną opozycją. Właśnie to przeciwstawienie tkwi u podstaw tradycyjnego określenia liryki jako poezji pierwszej osoby w odróżnieniu od eposu jako poezji trzeciej osoby. Taki kontrast pomiędzy następującymi po sobie zwrotkami często stosuje się w poezji w celu unaocznienia alternacji „*du modes l'un subjectif et l'autre détaché*”, jak to zostało odnotowane w moim rozbiorze *Spleenu*. Mało tego, powołanie się na ograniczone występowanie form pierwszoosobowych dostarcza trafnego klucza zarówno dla określenia dystrybucji trzecioosobowych form zaimkowych, jak i całokształtu właściwości gramatycznych zwrotek parzystych oraz dla kompozycji semantycznej całego wiersza.

Krytyk ten nie dostrzegł, że w przeciwieństwie do nieparzystych zwrotek obie zwrotki parzyste są obdarzone zaimkami zwrotnymi, przy czym zachowuje się ten sam rozkład, co w zwrotkach nieparzystych, a mianowicie ostatni wers każdej z pięciu zwrotek zostaje wyodrębniony dzięki obecności osobowych form zaimkowych.

Nie dostrzegł on również tego znamienego faktu, że w końcowym wersie wszystkich trzech nieparzystych zwrotek forma pierwszej osoby jest bezpośrednio zestawiona z jednorodną formą trzeciej osoby, przy czym pierwsza z tych dwóch form jest syntaktycznie i semantycznie podporządkowana ostatniej. Takie są pary *il – nous* w ostatnim wersie pierwszej zwrotki, *ses – nos* w końcu trzeciej zwrotki, *mon – son* w ostatnim wersie piątej zwrotki.

Krytyk nie uwzględnił faktu, że formy dzierżawcze pierwszej i trzeciej osoby występują tyle samo razy: mnogie *nos* i *ses* jeden raz i pojedyncze *mon* i *son* po dwa razy. Troistym formom dzierżawczym – trzem pierwszej i trzem trzeciej osoby – odpowiadają trzy zwrotne formy.

Krytyk nie zauważył także przejścia od dwóch form – *nous* i *nos* do uwznioślającej indywidualizującej i subiektywizującej formy *mon* występującej po raz pierwszy i przy tym dwukrotnie w końcowej zwrotce.

Rozważając przeciwstawienie zwrotek nieparzystych zwrotkom parzystym, nie sposób przeoczyć odnotowanego przeze mnie kontrastu pomiędzy koordynacją wewnątrz zwrotek nieparzystych i schodkowatym podporządkowaniem, charakterystycznym dla zwrotek parzystych.

Wreszcie, krytyk nie powinien przemilczać diametralnej semantycznej różnicy pomiędzy ruchem „od dołu w górę” zwrotek parzystych i ruchem „z góry w dół”, charakteryzującym zwrotki nieparzyste, podczas gdy cała metaforyka *Spleenu* jest zbudowana właśnie na tym antytetycznym ruchu.

Nie jest zrozumiałe, w jaki sposób krytycy-popularyzatorzy starają się lekceważyć figury gramatyczne wierszy Baudelaire’a, kiedy sam poeta nie ustawał przypominąć o aktywnej magii („*sorcellerie évocatoire*”) struktury gramatycznej, o ekspresywnej mocy kategorii gramatycznych i o poetyckim sensie tak namacalnych czynników jak „regularność i symetria”, i kiedy taki znawca jego twórczości jak Théophile Gautier (1811–1872) zwracał szczególną uwagę na „sekrety kunsztu”, skrywającymi się w twórczości tego poety, które „nie wszystkim są dostępne”.

System kategorii gramatycznych służy za fundament każdego języka i – jak to stało szczególnie jasno przedstawione przez takich wnikliwych amerykańskich lingwistów, jak Franz Boas (1858–1942) i Edward Sapir (1884–1939) – znaczenia tych kategorii cechują się obligatoryjnością dla kolektywów językowych. Używając języka wyposażonego w formy liczby pojedynczej i mnogiej, nie możemy w naszej mowie przejść obok wyboru między mnogością i pojedynczością, podczas gdy w każdym z języków Indian, które są pozbawione w swojej gramatyce form liczby, możemy środkami leksykalnymi wyrazić to znaczenie, ale ponieważ nie należy ona do gramatyki tych języków, nie musimy za każdym razem dodawać, czy chodzi o jeden, czy więcej kaczanów kukurydzy. Siatka kategorii gramatycznych określa całą budowę naszej mowy i te charakterystyczne cechy tej siatki, które nasza codzienna mowa pozostawia w cieniu, zyskują w poezji – jak to wymownie pokazuje paralelizm gramatyczny – niepomierne większą ekspresyjność i znaczenie. Wystarczy wspomnieć obniżoną, przygłuszoną rolę rozróżniania rodzajów, powiedzmy, męskiego i żeńskiego. Podczas gdy w poezji na każdym kroku widzimy jawnie obrazowe, niekiedy decydujące znaczenie tego przeciwstawienia, ponieważ znajduje ono swój wyraz w systemie gramatycznym danego języka. Takie są motywy, które pobudziły mnie do badań nad poezją gramatyki i gramatyką poezji, rzucających coraz większe światło zarówno na pozostające w cieniu zagadnienia poezji, jak i na zagadnienia gramatyki.

**Krystyna Pomorska:** Po tym wszystkim, co zostało powiedziane, chciałoby się jeszcze wzmocnić Pańskie twierdzenia odnośnie do roli gramatyki w poezji. Jeśli najbardziej charakterystyczną i zarazem unikatową cechą kategorii gramatycznych jest ich obligatoryjny dla mówiącego charakter, tym samym stają się one szczególnego rodzaju znakiem językowym, figurą, mitem. Właśnie dlatego ich specyficzny potencjał semantyczny realizuje się w strukturze poetyckiej w takim wysokim stopniu, przechodząc – jak Pan to zauważył – ze stanu ukrytego, utajnionego w stan jawny, głęboko znakowy,

symboliczny. Nie tylko takie semantycznie ostro zarysowane elementy, jak wspomniane przez Pana kategorie rodzaju lub formy zaimkowe, ale też różnice w przypadkach odgrywają w wierszu niekiedy rolę dominanty tematycznej. Pan już ukazał zadziwiającą grę przypadków niezależnych i zależnych w znanym liście poetyckim Puszkina *Kochałem panią*. Chciałoby się dodać, że na przykład w wierszach Pasternaka *Siostra moja – życie...* szczególną rolę zyskuje taki swoisty w rosyjskim i w ogóle słowiańskim systemie przypadek jak narzędnik. Kiedy się czyta te wiersze Pasternaka, czytelnik dziwi się częstotliwości i dystrybucji tego przypadku oraz różnorodności wszystkich jego licznych funkcji: od prostego *instrumentalis modi* po skomplikowaną figurę porównania (*simile*). Okazuje się, że ten przypadek z jego ogólnym znaczeniem – peryferyjną rolą nazwanego przedmiotu – dźwiga na sobie całą tematykę wiersza: sprowadza się ona do szczególnego zaakcentowania życiowej roli tych elementów, które zazwyczaj uważa się za drugorzędne, peryferyjne. Jeśli formy gramatyczne mogą przemienić się w figury poetyckie, gramatyka w perspektywie swojej funkcji poetyckiej oczywiście nie ogranicza się do aktywnej roli w takich konstrukcjach jak rym. Jej znaczenie okazuje się znacznie donioślejsze: zyskuje ona znacznie szerszy i bardziej uniwersalny charakter.

Przełożył Bogusław Żyłko

## Podstawa tłumaczenia

Jakobson, R., Pomorska, K. (1982). *Besedy*. Ierusalim: Izdatel'stvo im. I.L. Magnesa [Якобсон, Р., Поморская К. (1982). *Беседы*. Иерусалим: Издательство им. И.Л. Магнеса].

## Nota o autorach

**Roman Jakobson** (1896–1982), urodził się w Parnawie (obecnie Estonia). Ukończył moskiewski Instytut Języków Wschodnich (1914) i Uniwersytet Moskiewski (1918), od 1921 roku przebywał w Czechosłowacji, skąd po zajęciu kraju przez hitlerowskie Niemcy udał się (przez Szwecję) do Stanów Zjednoczonych, gdzie wykładał na Uniwersytecie Harvarda w Instytucie Technologicznym w Massachusetts.

W każdym z tych okresów intensywnie pracował, pozostawiając trwałe ślady w kilku dyscyplinach humanistycznych, przy czym nauką macierzystą była dla niego zawsze lingwistyka. I kiedy zwracał się w stronę innych zagadnień, czynił to jako lingwista. Jego dewizą było zdanie, zacytowane w zakończeniu jednego z jego programowych artykułów, będące parafrazą znanego powiedzenia: „Lingwistą jestem i nic, co lingwistyczne, nie jest mi obce”. A że język jest podstawą kultury ludzkiej, można go nazwać wręcz „archetypem kultury”, to przedmiotem badań Jakobsona mogły być wszystkie zjawiska ze sfery kultury i antropologii kulturowej.

W okresie moskiewskim widać to w przekraczaniu granic dzielących językoznawstwo i naukę o literaturze. Jako przywódca lingwistycznego skrzydła szkoły formalnej (prezes Moskiewskiego Koła Lingwistycznego) w bliskim kontakcie z wybitnymi awangardowymi poetami budował podwaliny pod nowoczesną poetykę, opartą na



zdobyczach nowej lingwistyki (przede wszystkim idee F. de Saussure'a i jego szkoły). Z tego okresu pochodzi jego określenie dzieła poetyckiego jako „wypowiedzi nastawionej na wyrażenie” i całej poezji jako „języka w funkcji estetycznej”. Zdefiniował też na nowo przedmiot badań literackich: miała nim być nie literatura jako taka, ale „literackość”, czyli ta nadwyżka, która „z wypowiedzi językowej czyni wypowiedź literacką”. Inaczej mówiąc, specyficzny „chwyt literacki” ma być odtąd głównym bohaterem nauki o literaturze.

Po opuszczeniu sowieckiej Rosji włączył się w czeskosłowackie życie intelektualne. Był współtwórcą słynnej Praskiej Szkoły Strukturalnej, która garściami czerpała z osiągnięć formalistów, ale jakościowo stanowiła już nową fazę w rozwoju myśli filologicznej. Sam Jakobson mówił o formalizmie jako „dziecięcej chorobie strukturalizmu”. W tym praskim okresie zajmował się zagadnieniami językoznawczymi (razem z Nikołajem Trubeckim opracował podstawy fonologii) i poetyki (szczególnie teorię wiersza). Ale też w charakterystyczny dla siebie sposób robił wypadki do innych dziedzin (na przykład pisał nowatorskie rozprawy o semiotyce kina lub języku dziecięcym). Już wówczas żywo współpracował z polskimi badaczami, zakładającymi fundamenty pod „polski strukturalizm”. Zachowały się fragmenty korespondencji, w tym „list polskiego badacza”, Franciszka Siedleckiego, pisany w okupowanej Warszawie do przebywającego wówczas w Szwecji adresata (list trafił do jego rąk już w Nowym Jorku), odnoszący się do sporów o podstawy naukowe humanistyki (między innymi relacji pomiędzy fenomenologią a formującym się dynamicznie strukturalizmem). Jakobson w ogóle żywo interesował się polską lingwistyką i jej historią. Świadectwem tego zainteresowania jest na przykład jego głośny artykuł o „kazańskiej szkole polskiej lingwistyki”, przedstawiający szerszemu czytelnikowi poglądy metodologiczne Jana Baudouina de Courtenay i Mikołaja Kruszewskiego. W swoich licznych demonstracjach „sztuki interpretacji” pojedynczych utworów poetyckich nie zapominał również o poetach polskich, czego przykładem może być choćby jego analiza wierszy Norwida, Wierzyńskiego, Tuwima i innych poetów polskich.

W okresie amerykańskim Jakobson z jednej strony „przeszczepiał” na nowy grunt idee formalizmu-strukturalizmu, a z drugiej skwapliwie korzystał z nowych możliwości, jakie oferowały mu nowe środowiska naukowe. Widać to choćby w jego fundamentalnej pracy *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w której zarysował nowy model komunikacji z poszerzoną listą funkcji językowych, inspirując się pomysłami, oferowanymi przez nowe dyscypliny naukowe – teorię informacji, neurofizjologię, badania nad funkcjonowaniem mózgu ludzkiego. Widać tu też pewien charakterystyczny rys umysłowości Jakobsona, przejawiający się w tym, że z jednej strony był wszechstronnie wykształconym filologiem, świetnie osadzonym w historii filologii – najstarszej (nie licząc filozofii) nauki w europejskim kręgu kulturowym, a z drugiej strony był otwarty na nowe impulsy, płynące ze strony nowych tendencji w postaci wyżej wspomnianych gałęzi nauki. Oglądał świat „oczami lingwisty”, ale jednocześnie śledził, co się dzieje wokół niego, u sąsiadów w nauce, z którymi mógł stykać się bezpośrednio w murach MIT. Na przykład, kiedy zajął się poetyką X Muzy, dla opisu dwóch, wyróżnionych przez siebie stylów w sztuce filmowej, użył terminów z tradycyjnej poetyki i retoryki, a mianowicie – metafory i metonimii. Styl metaforyczny w kinie polega na zbliżaniu do siebie odległych – ale jakoś podobnych – obrazów, nakładaniu ich na siebie, styl

metonimiczny – na łączeniu obrazów według przyległości. A kiedy zainteresował się zaburzeniami mowy, również zjawiska afazji podzielił również na dwie grupy – na te, które odnoszą się w języku do osi podobieństwa (metaforycznej) i osi przyległości (metonimicznej).

Rozpiętość tematyczna prac Jakobsona jest zdumiewająca. Zainaugurowana w 1971 roku edycja jego *Pism wybranych* liczy dziewięć opasłych tomów (ostatni ukazał się w 2014 roku) i zawiera prace z wielu podstawowych dziedzin humanistyki: oprócz językoznawstwa i nauki o literaturze znajdujemy wśród w nich studia ze sławistyki, tekstologii, folklorystyki, mitologii słowiańskiej, folklorystyki, semiotyki poszczególnych sztuk. Należał do grona nielicznych uczonych, którzy czuli się pewnie we wszystkich działach filologii. Metodologicznie prezentował dojrzałą fazę strukturalizmu (sam Claude Lévi-Strauss zaciągał u niego długi myślowe). I choć strukturalizm nie sprawuje już rządu dusz w humanistyce, to w jego tekstach można znaleźć myśli, mogące stać się generatorem nowych koncepcji.

**Krystyna Pomorska** (1928–1986), warszawska polonistka, pracownik naukowy IBL PAN. Zajmowała się doktrynami teoretycznymi XX wieku (w tym rosyjską szkołą formalną). Od 1962 roku żona Romana Jakobsona, którego poznała na konferencji teoretycznoliterackiej w Krynicy w 1958 roku, zorganizowanej przez Marię Renatę Mayenową, z którą Jakobson przyjaźnił się od czasów międzywojennych. Jakobson wielokrotnie jeszcze przyjeżdżał do Polski, uczestniczył w ważnych kongresach naukowych, został też członkiem PAN. Pomorska, już będąc w USA, w 1968 roku opublikowała książkę o „formalizmie rosyjskim i jego poetyckim otoczeniu”. Nadal zajmowała się literaturą rosyjską i polską, starając się implementować Jakobsonowską poetykę – co było pewnym novum – do badań nad prozą narracyjną. Prace te zebrano w pośmiertnie wydanym tomie, którego ostatnia część została poświęcona osobie i dziełu Jakobsona, jego kontaktom z kulturą polską i samej osobowości badacza. Z artykułów Pomorskiej wyłania się obraz uczonego, łączącego w sobie niezwykle ciekawość poznawczą i wyobraźnię poety z wielką dyscypliną myślową, który próbował w symbiozie z „nową sztuką” tworzyć „nową naukę”.

#### BOGUSŁAW ŻYŁKO

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi /  
 University of Humanities and Economics in Lodz  
 Wydział Humanistyczny / Faculty of Humanities  
 Katedra Literaturoznawstwa / Department of Literary Studies  
 ul. Sterlinga 26, 90-212 Łódź, Polska / Sterlinga 26 St., 90-212 Łódź, Poland  
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4605-0719>  
 (nadesłano / received 21.10.2022; zaakceptowano / accepted 23.10.2022)

Competing interests: The translator declares that he has no competing interests.