

KATARZYNA WOŁOWSKA
WITOLD WOŁOWSKI

O KONCEPCJI JĘZYKA POETYCKIEGO JEANA COHENA

1. UWAGI WSTĘPNE

Wiązane tradycyjnie z dziedziną retoryki¹ zagadnienie języka poetyckiego leży na styku dwóch dyscyplin naukowych: językoznawstwa i literaturoznawstwa – i z tej racji wymaga podwójnego oglądu². Omawiane prace mają już wprawdzie swoje lata, lecz ze względu na uniwersalność badanych w nich zjawisk nie uległy w żadnym stopniu przeterminowaniu, wręcz przeciwnie – niektóre uwagi Cohena mogą z powodzeniem uchodzić za pierwsze osiągnięcia psycholingwistyki, a kluczowe dla niego kwestie predykcji, metaforyczności, referencji, reprezentacji, afektywności, rozumienia tekstu, itp. wciąż są naukowo nośne, o czym najlepiej świadczą współczesne prace z zakresu kognitywistycznej analizy tekstu (por. np. COIRIER *et al.* 1996). W przypadku Cohena należy raczej mówić o zapomnieniu, w które popadł

Dr KATARZYNA WOŁOWSKA – adiunkt Katedry Literatur Romańskich w Instytucie Filologii Romańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: wolowska@kul.pl

Dr hab. WITOLD WOŁOWSKI – adiunkt Katedry Literatur Romańskich w Instytucie Filologii Romańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: wialwo@kul.lublin.pl

¹ Grupa μ nieprzypadkowo zatytułowała swoje znane i cenione opracowanie problemu poetyckości *Rhétorique de la poésie* (1990 [1977]).

² Niniejszy artykuł sygnuje więc dwoje autorów, których zainteresowania odpowiadają z grubsza tym dwom obszarom refleksji nad językiem. Pomimo że artykuł dotyczy prac francuskiego naukowca, zdecydowaliśmy się napisać go w języku polskim. Po pierwsze dlatego, że Cohena znają dość dobrze francuscy badacze, którzy uczynili z poetyckości swoją specjalność (recepca Cohena na gruncie francuskojęzycznym nie będzie już ani lepsza, ani gorsza). Po drugie dlatego, że koncepcje Cohena wydają się praktycznie nieobecne w polskiej tradycji myślenia o języku i literaturze. To zaś pozwala mieć nadzieję, że poniższy materiał zainteresuje naszych rodzimych odbiorców, zwłaszcza neofilologów, otwartych na zagraniczne dokonania teoretyczne.

z powodu zbyt pochopnego kojarzenia jego dorobku z wąsko rozumianym strukturalizmem – a to jest kolejny ważny argument uzasadniający powrót do krótkiej dyskusji na temat jego przemyśleń.

Mimo że – jak wspomnieliśmy – niewielu badaczy odnosi się dzisiaj w sposób jawny do jego prac³, Jean Cohen jest i na zawsze pozostanie prawdziwą instytucją w dziedzinie francuskojęzycznych badań nad istotą języka poetyckiego. Jego zasadniczą zasługą w aspekcie dbałości o etos naukowy uprawianej dziedziny jest fakt, że niekonkretne sprawy poezji starał się zawsze traktować w możliwie najbardziej konkretny sposób. Czy to w perspektywie strukturalistycznej (1966), czy to w optyce psycholingwistycznej (1979), Cohen zawsze poszukiwał racjonalnych kryteriów opisu tego zjawiska, które – jak wiadomo – racjonalizacji poddaje się ze znacznym oporem, choć nie oznacza to oczywiście, że rozprawił się definitywnie z tajemnicą poezji i z wszystkimi niejasnymi kwestiami, jakie niesie ze sobą badanie jej odbioru. Forteca poetyckości, jeśli takowa w ogóle istnieje, być może nigdy nie zostanie w pełni zdobyta.

Zawarte tu komentarze i uwagi dotyczą dwóch fundamentalnych prac Cohena, nie tłumaczonych na język polski: *Structure du langage poétique* [Struktura języka poetyckiego, z 1966 roku]⁴ i *Le haut langage. Théorie de la poéticité* [Język wysoki. Teoria poetyckości, z 1979 roku], jednakże z racji wielkiego bogactwa treści i złożoności wielu problemów podejmowanych przez autora skoncentrujemy się przede wszystkim na pojęciach stanowiących filary wypracowanej przezeń koncepcji języka poetyckiego: normie, odchyleniu, redukcji polaryzacji semantycznej, afektywności, totalizacji, transcendencji.

2. STRUCTURE DU LANGAGE POÉTIQUE

Structure du langage poétique jest w zasadzie traktatem figurologicznym; jej ambitny tytuł mówi sam za siebie, zdradzając jednocześnie wyraźnie podejście immanentystyczne, właściwe dominującemu w momencie ukazania

³ O ile znane i ogólnie cenione prace poświęcają na ogół trochę miejsca koncepcjom Cohena – np. wymieniona już *Rhétorique de la poésie* Grupy μ czy *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* O. Ducrota i J.-M. Schaeffera (1995: 587), o tyle w bardzo wielu pracach monograficznych dotyczących twórczości różnych autorów próżno szukać odwołań do Cohenowskich opracowań tematu. O Cohenie nie wspomina na przykład jego rówieśnik R. Blanché, który poświęcił poetyckości jeden z rozdziałów swojej książki pt. *Des catégories esthétiques* (1979).

⁴ Wszystkie odwołania do tej pracy w niniejszym szkicu biorą za podstawę wydanie z roku 1978 (Paris: Flammarion).

się pracy strukturalistycznemu paradygmatowi naukowemu. Przedstawiona w *Structure...* i w *Le haut langage* koncepcja poetyckości opiera się na kluczowym założeniu, według którego utwór poetycki z racji swej językowej natury ma jakiś sens, coś znaczy. Cohen powtarza wielokrotnie w swoich pracach, że *mówić* znaczy przekazywać doświadczenia, tworzyć zrozumiałe znaczenia, komunikować (1978: 31, 94, 99; 1979: 129, 131), utwór słowny, który nie ma intersubiektywnie postrzegalnego sensu, nie jest zatem językiem i *a fortiori* nie może być poezją. Do budowania poetyckiego świata nieodzowne jest znaczenie, gdyż to właśnie jego transformowanie jest główną cechą mowy poetyckiej. To pozornie banalne założenie jest w gruncie rzeczy bardzo istotne, albowiem jego konsekwencją może być na przykład wyrzucenie poza obręb poezji sporej części dokonań surrealizmu i wielu nieczytelnych utworów liryki nowoczesnej (por. uwagi o letryzmie, 1978 : 31). Koncept przejrzystości i zrozumiałości tekstu należy, rzecz jasna, do długiego szeregu kłopotliwych kwestii w językoznawstwie i poetyce, gdyż podlega stopniowaniu i zależy niewątpliwie od indywidualnych zapatrywań poszczególnych odbiorców. Sam Cohen wyraża się jednak w tym względzie stanowczo – absurd nie jest poezją.

Pojęciami filarowymi, wokół których obracają się wywody Cohena w *Structure...*, są pojęcia *normy* językowej i *odchylenia* od tejże normy, które Cohen przejmując z tradycyjnej refleksji nad retoryką, sięgającej co najmniej XVIII wieku (por. artykuł C. Dumarsais *Figure* w *Encyclopédie* z 1757, wydanie wznowione w 1988). Ucieleśnieniem normy jest proza zwykłej wypowiedzi nieartystycznej, wolna od szczególnego nacechowania stylistycznego, rodzaj naturalnego stanu języka⁵. Język poetycki jest zaś traktowany jako rodzaj *odstępstwa, przekroczenia, odchylenia* od normy (*écart*)⁶ – „wiersz jest anormalnym przedstawianiem normalnego świata”, pisze Cohen (1978: 111).

Aby oprzeć swoje dociekania na konkretach, Cohen przebadął wraz ze swymi współpracownikami obszerny korpus dzieł, pozwalający na wysuwanie wniosków nie tylko w perspektywie synchronicznej, ale również diachronicznej. Wybrał trzech naukowców (Pasteura, Berthelota i Bernarda)

⁵ Grupa μ posługuje się w analogicznym sensie terminem *stopnia zerowego* (*degré zéro*) (1970: 38).

⁶ Przypomnijmy w tym miejscu, że nie wszyscy lingwiści przyjmują z aplauzem koncept *normy*. F. Rastier, w nieco relatywizującym spojrzeniu, uważa normę (stylistycznie neutralne użycie języka) za „czysty artefakt, wynikający z normatywnego charakteru gramatyki” (1994: 84). Choć płynne i intuicyjne, pojęcie normy wydaje się jednak przemawiać do wyobraźni większości użytkowników języka w każdej epoce. Sam Cohen w każdym razie opiera się relatywizacji tego konceptu.

wypowiadających się prozą naukową oraz dziewięciu autorów piszących wierszem – z klasycyzmu: Corneille’a, Racine’a i Moliera⁷, z romantyzmu: Lamartine’a, Hugo i de Vigny’ego, z symbolizmu: Rimbauda, Verlaine’a i Mallarmégo. Takie podejście pozwoliło mu porównać nie tylko poezję z prozą, ale także poezję z poezją w trzech momentach jej rozwoju. Za pomocą statystyk występowania prostych figur stylistycznych, takich jak nieadekwatność predykatu do podmiotu czy antepozycja przydawki przymiotnej, udowodnił tezę, że z biegiem czasu język poetycki komplikuje się coraz bardziej i coraz bardziej oddala się od prozy komunikacyjnej, tak że w ciągu kilku stuleci, wychodząc od pełnej (normatywnej i *de facto* antypoetyckiej) jasności klasycystycznej, osiąga w niektórych kompozycjach poziom zupełnego hermetyzmu. Różne oblicza tej niejasności, jak zobaczymy, staną się u Cohena kryteriami decydującymi o zakwalifikowaniu tekstu jako poetyckiego⁸.

Mówiąc najogólniej, Cohen definiuje poezję jako mowę mniej gramatyczną od normalnej, sytuującą się gdzieś pomiędzy zrozumiałością i niezrozumiałością, przy czym owa osłabiona gramatyczność, „nienormalność” jest skutkiem zastosowania najróżniejszych figur. Pojęcie *figury* jest jednak rozumiane specyficznie. Mechanizm figuralności zawiera u Cohena dwa wyraźnie rozgraniczone momenty: moment *odchylenia*, czyli zastosowania słowa w niestandardowy sposób, oraz moment *redukcji odchylenia* (*réduction de l'écart*) poprzez metaforyczną rekonstrukcję sensu; intensywność figury zależy od trudności, jakie sprawia jej rozwiązanie, czyli redukcja odchylenia. Cohen formułuje przy tym ciekawe twierdzenie, wedle którego wszystkie figury prowadzą ostatecznie do metafory – według niego metafora rozumiana (*notabene* zbyt ogólnie) jako zmiana sensu jest drugim etapem życia w zasadzie każdej figury retorycznej (por. 1978: 109), czyli, ujmując rzecz skrótowo, dzięki przenośnemu odczytowi „likwidujemy” większość figur. Cohen podkreśla, że między jednym a drugim momentem wydarza się właśnie rzecz najważniejsza – transformacja języka. Złapany w sidła figuralności, język nie wychodzi z nich bez szwanku, zostaje nadwerężony, naciągnięty.

⁷ Wolno tu wyrazić dyskretną obiekcję, gdyż XVII wiek jest reprezentowany przez dramaturgów, a nie przez poetów lirycznych. Nie jest wykluczone, że gdyby zamiast trzech sztandarowych „poetów dramatycznych” francuskiego klasycyzmu Cohen przebadał korpus złożony z dzieł liryków, takich jak na przykład Agrippa d’Aubigné, Théophile Viau czy Saint-Amant, rezultaty statystyk byłyby nieco inne.

⁸ W podobnym duchu, choć podkreślając nieco inne zjawiska, pisał o poezji R. Blanché, który twierdził, że o tym, czym jest poetyckość, możemy się dowiedzieć „przede wszystkim od poetów, po których przetoczyła się rewolucja romantyczna” (1979: 75).

Pierwsza sekwencja *Structure...* poświęcona jest warstwie fonicznej tekstu, czyli rymom i metryce. Tę część rozważań można omówić pobieżnie, gdyż Cohen wypowiada tu tylko dobitniej niż inni dawne twierdzenie R. Jakobsona (1963, 1973), według którego zabiegi wersyfikacyjne nie powinny być postrzegane jedynie jako przyjemne dla ucha brzmienie i konwencjonalny przymus formalny. Pełnią one bowiem istotną funkcję w planie znaczenia, budując homonimie tam, gdzie jej w sposób naturalny nie ma (*homometria* + *homorytmia* + *homofonia* sugerują *homosemie*), dążąc do maksymalnego zbliżenia słów i segmentów mowy, których normalne użycie języka raczej do siebie nie zbliża. Rym i metryka są, jak mówi Cohen, swoistą *antynormą* (1978: 83), paradoksalnym „kodem antykodu” (1978: 100), gdyż działają przeciwko systemowi języka, którego funkcjonowanie oparte jest na mechanizmach różnicujących. Dodajmy, że ze względu na wyjątkowo dużą liczbę samogłosek język francuski jest jednym z najbardziej homonimicznych języków w Europie, homonimia jest więc w poezji francuskiej częstym i wydajnym chwytem oraz podstawą wielu gier słownych (np. *cinq moines, sains de corps et d’esprit, ceints de leurs ceintures, portaient dans leur sein le seing du Saint-Père*, 1978: 100)... Figury wersyfikacyjne są zatem pierwszym istotnym odchyleniem, polegającym na pogwałceniu prawideł semio logicznych za pomocą brzmienia i rytmu.

Z poziomu fonicznego Cohen przechodzi logicznie do poziomu ściśle semantycznego, któremu poświęca cztery kolejne części książki, dotyczące predykcji, systemu określników, współrzędności oraz szyku słów w poezji.

Druga klasa poetyckich odstępstw od normy zachodzi zatem w obszarze predykcji. Odchylenie polegające na niezgodności predykatu z podmiotem (np. *drzewo szepcze, kot równoboczny, wspomnienia to myśliwskie rogi, i szli tak ciemni w samotnej nocy*) Cohen nazywa *niepertynencją* (*impertinence*), czyli *nieadekwatnością*. Słusznie zauważa, że można wyróżnić co najmniej dwa poziomy niekompatybilności predykatu i podmiotu w zależności od tego, czy mamy do czynienia z metaforą pojedynczą czy podwójną. Kiedy poeta pisze – by posłużyć się szkolnym przykładem – *hełmy cerkwi* zamiast *kopuły cerkwi*, mamy do czynienia z intensywnością pierwszego rzędu; kiedy zaś używa określenia *pstrokate podzwonne*, intensywność figury osiąga drugi stopień, gdyż nawet jeśli przeczytamy metaforycznie *pstrokate* jako *wesołe*, wyrażenie zachowuje charakter figuralny – *wesołe podzwonne* jest oksymoronem. Do tej drugiej kategorii, opartej na predykatkach o maksymalnej nieadekwatności, należą zwłaszcza metafory *synestezyjne* (*afektywne*) (1978: 122).

Innym ważnym typem odchyień są zaburzenia związane z funkcjonowaniem systemu określników w tekście poetyckim. Ten problem dotyczy oczywiście zwłaszcza tych języków, które do określenia jednych słów używają systematycznie odrębnych jednostek referencyjnie „pustych”. W języku francuskim w tym obszarze znajdują się rodzajniki, zaimki, niektóre przysłówki, wyrażenia deiktyczne itp., ale zjawisko obejmuje również przymiotniki i inne elementy organizujące zbiór obiektów, o których mowa w danej wypowiedzi. Każdy element języka przeznaczony do określania innych, który nie spełnia właściwie swej funkcji, jest uważany za nieodpowiedni, wadliwy, anormalny. Cohen wyróżnia dwa rodzaje takiej niewydolności określenia: *nieodpowiedniość* lub *nieadekwatność* (*impertinence*) oraz *nadmiarowość* lub *redundancję* (*redondance*) (por. 1978: 133). Na przykład w zestawieniu *niebieski lazur* przymiotnik *niebieski* nie spełnia jak należy swej funkcji określnika, gdyż nazywa oczywistą naturalną właściwość modalizowanego pojęcia. W zestawieniu *czarne wonie* przymiotnik *czarny* z powodu zupełnej nieadekwatności nie jest w stanie określić żadnego elementu klasy zapachów. W obu wypadkach mamy zatem do czynienia z pogwałceniem zwykłego uzusu językowego – aby wyjaśnić skuteczność zastosowania wymienionych przymiotników, trzeba szukać innych argumentów niż raczej ściśle determinacyjne. Rozdział o określnikach zawiera także wiele ciekawych rozważań na temat zakłóceń w poetyckim użyciu zaimków, zwłaszcza tych, które „zastępują” obiekty i osoby nieobecne lub niedookreślone w świecie wiersza. Przykładem są tu zaimki odnoszące się do podmiotu mówiącego, stanowiącego w wielu utworach bardzo chwiejny i enigmatyczny konstrukt. Owa niejasna i rozmyta podmiotowość mowy poetyckiej nosi, zdaniem Cohena, znamiona wykroczenia przeciw zasadom normalnej interkomunikacji: „nieobecność w tekście (przekazie) elementu referencyjnego, do którego odsyła kod, przeistacza sam kod i nadaje mu nowe właściwości” (1978: 149). Podobnie rzecz ma się z poetyckim ujęciem czasu i przestrzeni – *utopia* i *uchronia* (by posłużyć się tym wygodnym słowem ukutym niegdyś przez M. Butora), czyli niedookreśloność chronotopiczna przedstawionego świata, stanowi jedną z zasadniczych cech gatunku poetyckiego.

Trzecia duża grupa wykroczeń przeciwko normie analizowana w sposób szczególny przez Cohena to *zakłócenia współrzędności*. Zjawisko współrzędności jawi się badaczowi jako wyjątkowo ciekawe, gdyż wykracza poza porządek języka: „*uwspółrzędnić* to w najszerszym sensie *zestawiać razem*” (1978: 155), a *zestawiać razem* można wszystko i wszędzie – na płótnie, w filmie, w rzeczywistej przestrzeni. Język oferuje dwa sposoby wpro-

wadzenia tego zabiegu: spójnikowy (z zastosowaniem konkretnego łącznika składniowego) i bezspójnikowy (z pominięciem konektora). Jakkolwiek krytyczny mógłby być nasz stosunek do problemu jedności tematycznej dyskursu, figury analizowane w tej części książki należy usytuować ogólnie pod znakiem *niejednorodności*. Cohen nazywa je *niekonsekwencjami*, czyli odchyleniami polegającymi na zestawianiu elementów pozostających bez jawnego logicznego związku ze sobą. Gwoli przykładu V. Hugo w jednym ze swych wierszy miesza bezspójnikowo heterogeniczne obiekty, ludzi i rośliny: *Ruth songait et Booz rêvait ; l'herbe était noire* [*Rut myślała a Booz śnił ; trawa była czarna*] (1978: 163); w tym samym wierszu Booz pojawia się jako *odziany w szczerą uczciwość i szatę z białego lnu*, dwa przymioty zupełnie różnej natury. Nerval natomiast łączy spójnikiem dwa różnorodne momenty jednego wspomnienia: *C'était sous Louis treize... Et je crois voir s'étendre l'un coteau vert que le couchant jaunait* [*Zdarzyło się to za Ludwika XIII... I zda mi się, że widzę zielone wzgórza żółciejące w zachodzącym słońcu*]. Podobnie jak nieadekwatność predykcji, heterogeniczność ulega stopniowaniu – przytoczone przed chwilą przykłady nie przerywają, zdaniem Cohena, toku mowy w sposób tak radykalny, jak czyni to na przykład Rimbaud w swych poematach prozą (por. analizy 1978: 169-170).

Czwarta, ostatnia, grupa „chwyków niedozwolonych” to zakłócenia porządku składniowego, czyli *inwersje*. Zważywszy, że Cohen wiele lat poświęcił badaniom nad przydawką (*épithète*), swoje tezy ilustruje najlepiej właśnie za pomocą funkcjonowania przydawek, których antepozycja w języku francuskim (w przeciwieństwie do języka polskiego) ma często charakter figuralny. Cohen sięga jednak również po rozmaite przykłady zaburzeń szyku w składni Apollinaire'a czy Mallarmégo, która chwilami naigrawa się z norm gramatycznych⁹, odchodząc od zasady głoszonej nawet przez śmiałych romantyków, takich jak V. Hugo, a która brzmiała: „Pokój gramatyce”. Ciekawym, aczkolwiek nie całkiem przekonywającym spostrzeżeniem Cohena w materii zakłóceń składniowych jest to, że mechanizm inwersji, na wzór rymu i aliteracji, prowadzi do tzw. *dedyferencjacji* (*zniesienia rozróżnień*) elementów składowych zdania (1978: 185).

Przyglądając się wnikliwie sporządzonej przez Cohena liście agramatyzmów, można powiedzieć, że wszystkie one są w pewnym sensie różnymi obliczami niejasności. Cohen sam zresztą pisze, że „wszystkie [te] zabiegi

⁹ O agramatyczności składniowej w poezji Mallarmégo pisała z wielkim znanstwem A.-M. Pelletier (1977).

stosowane przez poetę charakteryzują się tą samą negatywnością i pełnią tę samą funkcję zaciemniania języka” (1978: 186).

W końcowej części *Structure...* Cohen dochodzi do dwóch wniosków, które pozbawiają dobrego samopoczucia każdego poetyka. Pierwszy z nich to ten, że kwestia poetyckości dotyka sfery odbioru bardziej niż inne domeny ludzkiej aktywności językowej – do poezji potrzeba specyficznego trybu rozumienia, innego niż ten, który służy do odczytu zwykłych komunikatów językowych (ten aspekt był już silnie obecny w debacie o *poezji czystej*, której treść przekazuje nam wydana w 1926 roku głośna książka abbé Bremonda pt. *Poésie pure*). Drugi wniosek – kwestia poetyckości dotyka innych specyficznych komponentów sensu, tak zwanych znaczeń afektywnych, których badanie przekracza kompetencje językoznawcy. Cohen ma oczywiście świadomość, że tym typem znaczeń zajmowali się już przed nim Osgood, Suci i Tannenbaum (1957), ale to nie zmienia faktu, że wejście w obszar uczuciowości odbiorcy jest operacją niezwykle delikatną z tej racji tego, że odbiór sensów afektywnych zależy od poszczególnych odbiorców (1978: 197), którzy różnią się wrażliwością i stopniem wycucia językowego.

W tej końcowej części książki pada też przytomna uwaga, zresztą zaczerpnięta od Mikela Dufrenne’a (1957), że emocja wywołana przez utwór poetycki i emocja rzeczywista to dwie różne rzeczy. Emocja poetycka jest związana bardziej z obiektem niż z podmiotem, jest jakby właściwością przedstawianego świata, a nie rzeczywistym doznaniem podmiotu (1978: 195). To podkreślenie wyobrażeniowego charakteru poetyckiego uczucia podważa w pewnym stopniu „rezonansową” teorię liryki jako źródła bodźców psychicznych rzeczywiście dotykających odbiorcę. W przestrzeni artystycznej konsumpcji, jeżeli wolno się tak wyrazić, idzie *de facto* o afekty wyobrażone, fingowane, a nie o prawdziwy analogon doznań podmiotu lirycznego.

Rozważania na temat roli afektywności w budowaniu poetyckich znaczeń tłumaczą wyjątkowe zainteresowanie Cohena *synestezją*, „tropem tropów”, jak mówi, opartym właśnie na analogiach afektywnych. Zgadając się z innymi lirykoznawcami, Cohen przychyliła się do koncepcji, według której w utworze „jedność utracona na płaszczyźnie pojęciowej zostaje odtworzona na płaszczyźnie afektywnej” (1978: 168). Ta zasada jedności afektu jest więc uznana za podstawę efektu poetyckiego¹⁰. Z rozważań na temat afektywności bierze się także pomysł tak zwanej *poetyki rzeczy* (*poétique des choses*), któ-

¹⁰ O zasadzie jedności afektu pisali też inni lirykoznawcy, tacy jak R. Blanché, który uznawał ją za podstawę poetyckiej kompozycji (1972).

ra Cohen będzie uprawiał – nie bez sukcesu – w *Le Haut langage* i poprzez którą usiłuje dowieść, że moc bodźca słownego pochodzi najczęściej od obiektu oznaczanego przez to słowo.

3. LE HAUT LANGAGE

Le Haut langage jest zarazem kontynuacją i pogłębieniem *Structure du langage poétique*. Książka ta, niestety dużo mniej znana (znacznie trudniejsza) od pierwszej, rzadko omawiana, „przegapiona” – rzecz by można – przez specjalistów, poświęcona jest w całości dociekaniom na temat tego, jak język poetycki tworzy swoje dziwne sensy, sensy wykraczające poza obszar zwykłej słownikowej leksykografii i figuralnych fajerwerków brzmieniowo-znaczeniowych. Tym razem w centrum znajdują się dwa zupełnie inne pojęcia: *intensywność* i *totalizacja*. Priorytetowym przedmiotem rozważań nie jest już *struktura* języka, ale jego *funkcja*, pewien tryb jego oddziaływania. Figury, odchylenia i ich mniej czy bardziej kłopotliwe redukcje, których mechanizmy pozostają w dalszym ciągu strukturalnym fundamentem poezji, znajdują swoje pełne wyjaśnienie dopiero w funkcjach, które pełnią – funkcji *uintensywniania przekazu* i *totalizacji znaczenia*.

Książkę otwiera preteoretyczny, jak pisze autor, postulat istnienia *poetyckości* jako zjawiska możliwego do zdefiniowania za pomocą pewnych *inwariantów*, czyli cech niezmiennie obecnych w różnorodności poetyckich realizacji tekstowych. Cohen zdaje się w ten sposób przeciwstawiać stanowisku badaczy, którzy kwestionują istnienie takich cech i orzekają raczej o płynności granic dzielących poetyckie i niepoetyckie użycie języka (por. JAKOBSON 1973: 13 lub bardziej radykalne opinie PELLETIER 1977: 61-67).

W pierwszym, przygotowawczym rozdziale *Le Haut langage* Cohen skupia się na udowodnieniu tezy, która może się wydawać na pierwszy rzut oka trochę śmiała, dezorientująca i średnio przekonywująca. Gdy jednak uważnie wyczytać się w wywód Cohena, niepodobna oprzeć się wrażeniu, że mimo wszystko badacz wskazuje na pewne istotne zjawisko. W celu dokonania różnienia między mową poetycką i niepoetycką wprowadza on pojęcie *zasady negacji komplementarnej* (*principe de négation complémentaire*) (1979: 41), mającej, według niego, charakteryzować wyłącznie tę drugą. Jest to swoiste nawiązanie do saussuriańskiej idei *elementu różnicującego* (*élément différentiel*), jakim jest każda jednostka wchodząca w skład systemu języka, ten bowiem jest zbudowany na podstawie różnic negatywnych, co oznacza, że

każdy z jego elementów *nie jest* tym, czym są inne. Zasada negacji zakłada najogólniej, że język działa według logicznego kryterium sprzeczności, czyli każdy wybór jednego predykatu dla określenia danego podmiotu pociąga za sobą zaprzeczenie pozostałych predykatów możliwych do wyboru w ramach tego samego paradygmatu. A zatem zdanie *X jest zimne* znaczy *X jest NIE-gorące, NIE-ciepłe* itd. lub prościej: *X jest zimne = X NIE jest NIE-zimne* (*wszystko, co NIE jest zimne, NIE jest X*). Polaryzacja ta, oparta na negacji, wiąże się z kolejną regułą rządzącą językiem, mianowicie z *zasadą rozgraniczania* (*principe de limitation*), według której użycie języka zawsze pociąga za sobą tworzenie podklas (*X vs NIE-X*, np. *ludzie vs NIE-ludzie*), predykat zaś dotyczy wyłącznie jednej podklasy (*X*), zakładając jednocześnie istnienie podklasy przeciwnej (*NIE-X*). Według Cohena jedynym językiem, który wymyka się powyższymi regułom, jest właśnie język poetycki. O ile niepoetyckie użycie języka zasadza się na negacji (różnicowaniu) i partykularyzacji (dzieleniu), o tyle poezja wynika z operacji *totalizowania*, czyli łączenia w niepodzielną całość tego, co logicznie podzielone, aby uzyskać bezpośredni dostęp do pełni sensu. Cohen nazywa to zjawisko *zanegowaniem negacji*, czyli przekroczeniem leżącej w naturze języka tendencji do sprzeczności poprzez połączenie klas i ich elementów w jedną całość.

O ile nie sposób podważyć rozumowania Cohena odnośnie do samej zasady negacji, która może być rozumiana jako teoretyczne podłoże opisu funkcjonowania języka w perspektywie strukturalnej, o tyle oparcie na niej rozróżnienia między mową poetycką i niepoetycką może budzić wątpliwości. Wydaje się raczej, że jest ona tylko rodzajem wstępu do przekonującej skądinąd w swych założeniach koncepcji poezji jako *totalizacji* sensu. Cohenowska totalizacja nie wyklucza bowiem aktualizacji w odbiorze tekstu poetyckiego funkcjonalnych opozycji sensu typowych dla języka niepoetyckiego, a wręcz w poezji „zasada negacji” może być bardziej wyakcentowana niż w innych gatunkach mowy, wymagając od odbiorcy większej świadomości niż w przypadku „zwykłego” użycia języka.

Tak czy inaczej, zasadniczą cechą języka poetyckiego, wedle Cohena, jest to, że osłabia on spolaryzowanie struktury znaczeniowej języka. Nie znaczy to, że usuwa różnice i obala opozycje semantyczne w języku, lecz skłania do odbioru, który te opozycje unieważnia. Cohen pisze wprost, że poezja jest językiem „totalitarnym” (1979: 79, 129), gdyż słowo w użyciu poetyckim nie ma swojego przeciwieństwa, nie jest rozpatrywane jako stojące w conceptualnej opozycji do swojego antonimu. Jeżeli Mallarmé pisze *biała agonia*, to przeciwieństwem *białej agonii* nie jest *agonia czarna*, systemowe

przeciwieństwo zostaje wyłączone z gry i wszystko dzieje się tak, jakby każda agonia była biała, a każda białość śmiertelna. To zestawienie przymiotnika *blau* z rzeczownikiem *agonia* rozumie się w tym specyficznym świecie utworu poetyckiego podobnie jak zestawienie przymiotnika *twardy* z rzeczownikiem *stal*. Poezja usiłuje każdemu słowu nadać taki status – status znaku absolutnego, samowystarczalnego, przy którym nie stoi cień jego przeciwieństwa. „Poezja to absolutność znaku i blask znaczonego” (1979: 126) – twierdzi badacz.

Cohen pokazuje różne przykłady totalizacji, porządkując je według typów odchyłeń omawianych w poprzedniej książce. Rozpatrując kategorię określników, podaje przykład, który może najlepiej unaocznia, czym jest to zjawisko. Przykład ten pochodzi z jednego z wierszy Lamartine’a, który zaczyna się następująco: „Souvent sur la montagne, à l’ombre du grand chêne” [„Częstokroć tam na górze w wielkiego dębu cieniu”]. Przytoczywszy ten pierwszy wers, Cohen zadaje słuszne pytanie: na jakiej górze i pod jakim dębem? Zważywszy, że język polski nie posiada rodzajników, polski czytelnik nie dostrzeże tu *a priori* żadnego zakłócenia, gdyż polski poeta zarówno w prozie, jak i w poezji powiedziałby tak samo: „na górze pod dębem”. Inaczej rzecz wygląda w języku francuskim, gdzie wedle reguł poprawności gramatycznej cytowany wers powinien brzmieć następująco: „Souvent sur *une* montagne, à l’ombre d’*un* grand chêne” [„Na *pewnej* górze w cieniu *pewnego* wielkiego dębu] – wówczas dopiero określnikowo wszystko byłoby w porządku. Wtedy jednakże z omawianego wersu ulotniłaby się poetyckość, zauważa słusznie Cohen. Lamartine użył tu więc rodzajnika określonego nie po to, żeby czytelnik zastanawiał się, jakiego rodzajnika powinien był on użyć i że powinien był wstawić rodzajnik nieokreślony (przeciwieństwo określonego); poecie chodziło wyłącznie o to, żeby zbudować świat góry i dębu, w którym owa góra jest jedyną górą, a dąb jedynym dębem. Generyczność rodzajnika, dzięki której określany rzeczownik jawi się jako jedyny w swojej klasie, prowadzi tu do ewidentnej totalizacji sensu.

Oprócz totalizacji innym ważnym rysem znaczenia poetyckiego jest jego nieprzekładalność¹¹ na prosty, neutralny język beznamiętnej eksplikacji: „język poetycki jest zarazem zrozumiały i nieprzetłumaczalny” (*intelligible et intraduisible*) (1979: 130). Dwa praktycznie ekwiwalentne pod względem znaczenia wypowiedzenia, na przykład *Sous le pont Mirabeau coule la Seine*

¹¹ Na fakt, że utwór poetycki nie poddaje się operacjom streszczenia i parafrazy wyjaśniającej, wskazywał już abbé Bremond (1926).

[Płynie Sekwana pod mostem Mirabeau] i *La Seine coule sous le pont Mirabeau* [Sekwana płynie pod mostem Mirabeau] mogą wywoływać odmienne efekty – jedno jest odbierane jako poetyckie, drugie nie. To, co je od siebie odróżnia, to – jak pisze Cohen – *forma sensu*. Starając się uchwycić ową „stratę na sensie”, jaką ponosi wypowiedzenie poetyckie w procesie jego parafrazowania, Cohen używa terminu *résidu de non-équivalence* (1979: 130), co można tłumaczyć jako *nieprzetłumaczalna pozostałość*. Stopień tej niejednoznaczności odwzorowania językowego w przekładzie parafrazowym, dodaje Cohen, jest zresztą parametrem mogącym służyć do typologicznego czy genologicznego opisu języka.

Deficyt sensu, który stwierdzamy przy wyjaśnianiu poezji, dowodzi istnienia „ukrytych” w niej składników, sił czy bodźców. Ta niewidzialna moc oddziaływania języka poetyckiego, „dynamizująca przedmioty i właściwości” (1979: 140) nosi w teorii Cohena miano *intensywności*. Sprawia ona, że wiersz żyje w odbiorcy niejako „drugim życiem”, jak pisze często cytowany przez Cohena M. Merleau-Ponty (1945: 117).

W odróżnieniu od totalizacji, która jest po części własnością strukturalną poetyckości, intensywność (przeciwieństwo neutralności) jest cechą zupełnie funkcjonalną. Aby naświetlić ten aspekt języka poetyckiego, Cohen podejmuje w *Le haut langage* obszerne rozważania natury psycholingwistycznej. Najistotniejszym problemem jest tutaj kwestia dwóch trybów znaczenia obecnych w języku, w łonie samego konceptu znaczenia trzeba bowiem, zdaniem Cohena, wprowadzić rozróżnienie na znaczenia *konceptualne* i *afektywne*. Posługując się nomenklaturą Cohenowską, wyróżniamy zatem w danym słowie dwa rodzaje sensu: *sens noetyczny* i *sens patetyczny*. I tak jak w analizie składnikowej mamy *semy*, tutaj spotykamy odpowiednio *noemy* i *patemy* – czyli czynniki neutralności bądź intensywności afektywnej (1979: 158). „Poezja jest językiem patetycznym” – pisze Cohen – i to ją odróżnia na płaszczyźnie funkcjonalnej od języka niepoetyckiego (por. 1979: 159).

W perspektywie wytwarzania sensu konstruowane przez poetę figury i tropy są wynikiem przejścia od konceptu do obrazu afektywnego, od pojęcia rozumowego do zmysłowego doznania. Natomiast w perspektywie odbioru (interpretacji) jest odwrotnie – postrzeżony obraz czy odczuty bodziec wywołany przez „energię” figury każe nam szukać pierwotnego konceptu.

Zasadniczy kłopot tej afektywno-rezonansowej teorii poetyckości polega na tym, że nie wszystkie słowa mają obiektywne, potwierdzone słownikowo konotacje uczuciowe. Dlatego Cohen wyróżnia od razu trzy kategorie *patemów*: naturalne, kulturowe i osobiste. Na przykład *czerven* naturalnie koja-

rzy się z krwią, a co za tym idzie – z przemocą; *czarny* kulturowo oznacza żalobę, czyli jest raczej dysforyczny niż euforyczny, a przechodząc do wymiaru osobistego, miasto Londyn w świecie wyobraźni Apollinaire'a nabiera zupełnie innej barwy niż w uniwersum encyklopedycznym dowolnego innego twórcy czy odbiorcy. Kategoria *osobiste* jest, jak widać, bardzo pojemna, gdyż u różnych autorów praktycznie każde słowo może przyjmować wyjątkowy uczuciowy akcent. Nic nie stoi oczywiście na przeszkodzie, aby trzy wymienione kategorie patemów występowały łącznie w jednym słowie.

Pojedyncze słowo lub sekwencja słów stanowi jakby pierwszy, niższy poziom afektywnego oddziaływania poezji. Z punktu widzenia definicji gatunkowej istotniejszy zdaje się poziom wyższy, czyli poziom tekstu, gdzie utwór rozważa się jako całość, nie zaś jako szereg odrębnych zabiegów retorycznych, mimetycznych czy kognitywnych. Zasadą konstrukcyjną wiersza jako całości jest nie tyle izotopia, czyli powtarzalność semów (w tym sensie rozumieli ją A. J. Greimas, B. Pottier czy F. Rastier), ale *izopatia* (1979: 203), czyli powtarzalność patemów, znaczeń afektywnych. Poezja, pisze Cohen, to „jedna wielka synonimia patetyczna” (1979: 212). Za pomocą wielu skrupulatnych analiz, których treści niepodobna tu przytoczyć ani streścić, Cohen usiłuje pokazać jednobarwność uczuciową utworu poetyckiego, jego afektywną jednorodność, na której opiera się cała jego poetyckość.

Po wymiarze językowym i tekstowym przychodzi logicznie kolej na wymiar referencjalny, czyli na rzeczywistość empiryczną, której poezja jest obrazem. Ten punkt rozważań Cohena jest chyba najciekawszy z racji pewnej śmiałości wypowiedzianych twierdzeń i z racji wyjścia językoznawcy-poetyka poza język. W rozdziale zatytułowanym wymownie *Le monde (Świat)* Cohen stara się pokazać rzecz trudną do pokazania, tę mianowicie, że niektóre obiekty rzeczywistego świata w sposób automatyczny wzbudzają świadomość poetycką. Dzieje się tak nie dlatego, że po prostu same w sobie są poetyckie, ale dlatego, że w określony sposób strukturyzują pole naszego postrzegania. W opisie tego zjawiska powracają niczym echo ulubione narzędzia Cohena – intensywność i totalizacja.

Na wstępie Cohen odwołuje się do kategorii *tajemniczości*, tłumacząc to przede wszystkim tym, że charakteryzuje ona zarówno świat poetycki, jak i świat rzeczywisty – poetyckość i tajemniczość są, według niego, nierozłączne. Doświadczenie tajemniczości odpowiada poza tym w pełni postulatowi intensywności i totalizacji. Z jednej strony jest ona bowiem doznaniem mocnym, z drugiej zaś jest jakością występującą nie punktowo, ale raczej wszechogarniającą świat, w którym występuje. Krótko mówiąc, tajemni-

czegoś intensyfikuje i potencjalnie wypełnia całość dostępnej przestrzeni. Jest to powód, dla którego istotami otoczonymi aurą poetyckości są najróżniejsze duchy; duch jest poetycki, gdyż może się ujawnić w każdej chwili w dowolnym punkcie przestrzeni i rodzić silne wrażenia.

Innym przykładem rdzennie poetyckiego obiektu, już niezwiązanym z efektem tajemniczości, są – według Cohena – ruiny. W ruinach zachodzi totalizacja czasowa – przywodzą one na myśl przeszłość, uobecniają ją w teraźniejszości, wywołują automatycznie uczucie nostalgii i skłaniają do zadumy nad przyszłością. Można syntetycznie powiedzieć, że obrazują w teraźniejszości stan przyszły pewnego stanu przeszłego. Obiektem analogicznym do ruin, tyle że w planie przestrzennym, jest okręt – materialna totalizacja wszystkich kryjących się w nim potencjalnie przemierzanych przestrzeni. W poetycki nastrój wprawia nas także księżyc, gdyż w jego bladym świetle, które nie jest dosyć mocne, żeby w sposób wyrazisty wydobyć z ciemnego tła kontury przedmiotów, wszystko zlewa się w jedną nierozczłonkowaną masę. Opisana scena ilustruje prostą zasadę teorii postrzegania, na mocy której o zmierzchu wszystkie koty są szare, mówiąc zaś bardziej naukowo i odwołując się do podstawowych pojęć teorii percepcji, różnice między *tłem* i *obiektem* widocznym na tym tle ulegają tu osłabieniu, zatarciu. *Pole* i *figura* zlewają się ze sobą, następuje totalizacja. Poetyckie jest wreszcie morze, bo chociaż postrzegający podmiot wie, że morzu przeciwstawia się okalający je ląd, to jednak w jego postrzeganiu dominuje cecha nieskończoności – morze wypełnia całą widoczną przestrzeń.

Te rozważania o świecie pozajęzykowym mogły zaprowadzić Cohena tylko w jedno miejsce – poza świat. To był logicznie następny krok: brzmienie, znaczenie, tekst, świat, zaświaty. Końcowe strony ostatniej książki Cohena, zredagowane miejscami quasi-poetyckim stylem, zahaczają o mistykę. Racjonalny Cohen zamienia Merleau-Ponty'ego na Kierkegaarda i stawia wprost pytanie o związek poetyckości z *sacrum*. Na wyższym pięttrze abstrakcji powraca też znana nam już zbyt dobrze zasada braku przeciwieństwa i totalizacji. Czy *sacrum* nie jest właśnie tym, co nie ma zaprzeczenia? Czy nie jest rzeczywistością totalną (*le Tout*), rzeczywistością wręcz nieprzedstawialną, gdyż poza coś, co jest wszystkim, niepodobna przecież wyjść, żeby to coś przedstawić? Być może w takich okolicznościach jedyną drogą dostępu do tej wyższej formy bytu – zastanawia się ciągle w trybie pytającym Cohen – jest właśnie owo *inne słowo* (*une autre parole*), słowo poetyckie, które, jak poucza nas *Le haut langage*, nie ma na celu przedstawiania, ale umożliwianie odczuwania. Ta „wysoka” konkluzja *Języka wysokiego* przypomina do

złudzenia wnioski H. Bremonda (1926), który również widział w poezji uprzywilejowaną przestrzeń – przestrzeń kontaktu człowieka ze światem nadprzyrodzonym.

BIBLIOGRAFIA

- BLANCHÉ, Robert (1979): *Des catégories esthétiques*, Paris: Vrin.
BREMOND, Henri (1926): *La poésie pure*, Paris: Grasset.
COHEN, Jean (1978 [1966]): *Structure du langage poétique*, Paris: Flammarion.
COHEN, Jean (1970): *Théorie de la figure*, „Communications” 16.
COHEN, Jean (1979): *Le Haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris: Flammarion.
COIRIER, Pierre (1996): *Psycholinguistique textuelle. Une approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Paris: Armand Colin.
DUCROT, Oswald, et SCHAEFFER, Jean-Marie (1999 [1995]): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil. Coll. « Points ».
DUFRENNE, Mikel (1963): *Féno­ménologie de l'expérience esthétique*, Paris: PUF.
DUMARSAIS, C. (1988 [1757]): *Des tropes ou des différents sens*, Paris: Flammarion.
GROUPE μ (1970): *Rhétorique générale*, Paris: Larousse.
GROUPE μ (1990 [1972]): *Rhétorique de la poésie*, Paris: Seuil. Coll. « Points Essais ».
JAKOBSON, Roman (1963 [1973]): *Essai de linguistique générale*, 2 vol., Ed. de Minuit.
JAKOBSON, Roman (1973): *Questions de poétique*, Paris: Seuil.
OSGOOD, Charles E., SUCL, George J., TANNENBAUM, Percy K. (1957): *Measurement of meaning*, Illinois, University of Illinois Press.
MERLEAU-PONTY, Maurice (1945): *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
PELLETIER, Anne-Marie (1977): *Fonctions poétiques*, Préface de Michel ARRIVÉ, Paris: Klincksieck.
RASTIER, François (1994): *Tropes et sémantique linguistique*, „Langue française” 101, s. 80-101.

LA CONCEPTION DU LANGAGE POÉTIQUE ÉLABORÉE PAR JEAN COHEN

R é s u m é

Le présent article constitue une présentation succincte de la conception du langage poétique et de la poéticité, élaborée par Jean Cohen, linguiste et poéticien français. Nos commentaires et remarques critiques portent sur deux ouvrages non traduits en polonais et que nous aimerions faire connaître dans le terrain polonophone : *Structure du langage poétique* (1966) et *Le Haut langage* (1979). Le premier, situé dans le courant structuraliste, expose une théorie de la figure poétique considérée comme un mécanisme fondé sur différents types d'écart par rapport à la norme linguistique. L'autre ouvrage, à caractère psycholinguistique, analyse deux fonctions que la figurativité est susceptible d'assumer, à savoir la totalisation du sens et l'intensification affective du message transmis.

Résumé par Katarzyna Wołowska et Witold Wołowski

Słowa kluczowe: poezja, poetyckość, język poetycki, figura, trop, odchylenie, totalizacja, afektywność.

Mots clefs: poésie, poéticité, langage poétique, figure, trope, écart, totalisation, affectivité.

Key words: poetry, poetical language, figure, trope, deviation, totalization, affective meaning.