

Iván Fónagy

O informacji stylistycznej [Przekład z francuskiego]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/4, 507-525

1962

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IVÁN FÓNAGY

O INFORMACJI STYLISTYCZNEJ

Definicje stylu

0.1. Mimo, a może właśnie z powodu popularności badań stylistycznych w w. XX, wiele jest rozbieżności w zakresie definicji stylu językowego. Retoryka traktuje styl jako element dekoracyjny¹, różni poeci i krytycy literaccy widzą w stylu zasadę dynamiczną, przeciwstawiającą się ekspresji pojęciowej, konwencjonalnej²; według bardzo rozpowszechnionej formuły styl reprezentuje wszystko to, co jest indywidualne w mowie (lub w dziełach sztuki)³; według określenia Buffona, styl to sam człowiek⁴ („mowa jest obliczem duszy” według Seneki, „fizjonomią umysłu” według Schopenhauera i Sully

¹ R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*. München 1913, s. 4. Por. J. W. Goethe: 1) *Diderots Versuch über die Malerei*. W: *Sämmtliche Werke*. Jubiläum Ausgabe. T. 29. Stuttgart 1840, s. 437 n. 2) *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Style*. *Ibidem*, t. 31, s. 33.

² [R. F. A.] Sully Prudhomme, *Testament poétique*. W: *Oeuvres*. T. 6. Paris 1904, s. 50. Koncepcja sięgająca czasów starożytnych (Cycero: „*Quid est eloquentia nisi continuus animi motus*”), którą odnajdujemy u Chateaubrianda („Żyje się tylko poprzez styl”).

„Styl jest więc tym wszystkim, co w języku wymyka się spod konwencji” (Sully Prudhomme, *op. cit.*, s. 50).

„Stylem jest to wszystko, co nie jest pojęciowe” (E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*. Bielefeld-Leipzig 1929, s. 1 n.).

„Stylistyka bada więc zjawiska ekspresji języka zorganizowanego z punktu widzenia jego treści uczuciowej” (Ch. Bally, *Traité de stylistique française*. T. 1. Heidelberg-Paris 1921, s. 16. Zob. też Ch. Bally, *Le langage et la vie*. Zurich 1936, s. 49 n.).

³ „Styl jest indywidualnym użyciem języka w odróżnieniu od użycia powszechnego” (K. Vossler, *Positivismus und Individualismus in der Sprachwissenschaft*. Heidelberg 1904, s. 15).

⁴ G. L. Buffon, *Discours sur le style*. Paris 1753, s. 12. „Styl wiąże się ściśle z wewnętrznym życiem artysty. Styl ujawnia duszę pisarza lepiej niż najbardziej dociekliwa introspekcja [...]” (J. Mouton, *Le style de Marcel Proust*. Paris 1948, s. 12).

Prudhomme'a); według innej formuły, wywodzącej się od Goethego, styl to synteza tego, co indywidualne, i tego, co ogólne⁵; według Kaysera i innych — to jedność i indywidualność dzieła⁶; teza Gabelentza, wedle której styl to rezultat pewnego wyboru⁷, stworzyła szkołę w stylistyce językoznawczej⁸. Przeciwstawia się również styl jako formę wypowiedzi jej treści⁹, jako pewien sposób pisania czy działania¹⁰ Guiraud dokonuje syntezy trzech głównych definicji mówiąc, że „styl to ta strona wypowiedzi, która jest wynikiem wyboru środków ekspresji, zdeterminowanego przez naturę i intencje osoby mówiącej czy piszącej”¹¹.

0.2. Postaram się pójść za wskazówką zawartą w definicji najbardziej zakorzenionej w naszej świadomości, definicji, którą odnajdujemy we wszystkich słownikach: wedle niej styl byłby to pewien sposób działania. Do terminu „sposób działania” (*Handlungsweise, Handlungsart*) takeśmy się przyzwyczaili, że nie odczuwamy już potrzeby pytania

⁵ Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei*, s. 435. Por. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*. W: *Werke*. T. 10. Berlin 1842, s. 375 n. — F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*. W: *Sämmtliche Werke*. T. 5. Stuttgart 1857, s. 474.

⁶ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Dritte erweiterte Auflage. Bern 1954, s. 291 n. Por. Kainz, *Stil und Form*. „Zeitschrift für Deutschkunde”, 1927, s. 115.

⁷ Zob. G. Gabelentz, *Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und Bisherigen Ergebnisse*. Leipzig 1891, s. 109.

⁸ J. Marouzeau, *Traité stylistique appliqué au latin*. Paris 1935, s. XI. — V. Brøndal, *Linguistique structurale*. „Acta Linguistica” (Copenhagen), 1939, s. 2—10. — S. Ullmann, *Style in the French Novel*. Cambridge 1957, s. 6.

⁹ Według E. Ermatingera (*Das dichterische Kunstwerk*. Zurich 1921, s. 188 n.) styl byłby zewnętrzną formą, kształtem istot żyjących. F. Kainz (*op. cit.*, s. 121) wyróżnia zewnętrzną formę stylu (wewnętrznego).

¹⁰ „Szczególny sposób, za pomocą którego pisarz czy mówca wyraża swoją myśl [...]. Pogląd na sprawy lub sposób ich przedstawienia, sposób działania” (Larousse).

„Swoisty sposób mówienia, utrwalony na piśmie” (R. Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. T. 3. Berlin 1930).

„Sposób wyrażania swoich myśli w mowie lub na piśmie” (*l'Encyclopédie Française de Diderot et d'Alembert*).

„Styl« mówi się również o odmiennym sposobie postępowania każdego w swoich czynnościach” (A. Furetière, 1694).

Już w średniowieczu wyraz francuski *estile* był używany w tym znaczeniu: „sposób bycia, działania, posługiwania się czymś”. Zob. D. Godefroy, *Dictionary de l'ancienne langue française*. Paris 1881—1902.

„Niełatwo jest dać dokładne pojęcie o tym, co jest rozumiane przez słowo »styl«. Najlepsza definicja to: szczególny sposób, przez który człowiek wyraża swoją myśl za pośrednictwem języka” (H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. T. 1. London 1787, s. 131).

¹¹ P. Guiraud, *La stylistique*. Paris 1961, s. 109.

o jego dokładne znaczenie. Rozróżnienie *modus agendi* i *modus essendi*, istoty i przypadłości, było rozpowszechnione już w filozofii antycznej (sięga ono Arystotelesa)¹².

P ł a s z c z y z n a d ź w i ę k o w a

1.1.1. Zastosujmy te pojęcia do kategorii językowych, stosunkowo łatwych do odgraniczenia i zdefiniowania, a mianowicie do dźwięków mowy. Termin „sposób działania” zawiera najwidoczniej pewien paradoks. Zakłada on dwie czynności identyczne, różniące się zarazem jedna od drugiej. Chodzi tu o znalezienie dźwięków identycznych co do istoty, a różniących się akcydentalnie. Innymi słowy: dźwięków identycznych w płaszczyźnie fonologicznej (jako fonemy) i różniących się jednocześnie w płaszczyźnie fizycznej (jako proste dźwięki).

Ciąg czterech dźwięków [ʔata:] odpowiada wyrazowi arabskiemu złożonemu z czterech fonemów. Wyraz ten znaczy ‘traci’. Weźmy ciąg czterech dźwięków francuskich, np. [ʔalt]. Ten ciąg czterech dźwięków odpowiada trzem fonemom /alt/ komendy wojskowej. Co się stało z pierwszym dźwiękiem [ʔ]? Dźwięk ten nie istnieje z punktu widzenia języka (jako fonem), przestaje on być zauważany jako działalność organów głosowych, tzn. jako substancja. Ten dźwięk jest w naszej świadomości nierozdzielnie związany z następną samogłoską i interpretuje się go jako pewną modyfikację wymowy „normalnej” (tzn. najbardziej prawdopodobnej) samogłoski, jako sposób wymawiania „męski”, „twardy”, „wojskowy”. Istniał więc pewien zespół zdarzeń (zespół ruchów artykulacyjnych), który nasza świadomość językowa rozłożyła, rozróżniając w nim z jednej strony elementy stałe, niezienne, realizowane jako istota (*modus essendi*), i, z drugiej strony, elementy zmienne, realizowane jako sposób wymawiania (*modus agendi*).

Styl wymawianiowy przedstawia się nam więc teraz jako ciąg ruchów artykulacyjnych z dewaloryzowanych przez operację umysłową, podporządkowanych innemu ciągowi ruchów artykulacyjnych i scalonych z nim (rys. 1). Istnieją jednak inne wypadki, jak



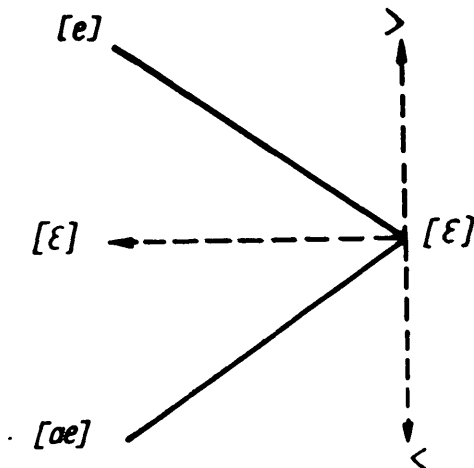
Rys. 1

np. sprawa [rr] przedniojęzykowego o czterech lub pięciu wibracjach, tzn. jednego określonego dźwięku, który ma jednak „pewien styl”: jest on odbierany jako fonem /r/ wymawiany w sposób bardzo „twardy” lub

¹² Arystoteles: 1) *Metaphysica* 4, 30, s. 1025a. 2) *Topica* 1, 5, 102b; 4, 102a.

„męski”; lub też wypadek samogłoski labialnej, jak /o/ czy /u/, wymawianej z wargami zbyt rozsuniętymi, co jest uważane za wulgarne¹³; albo wypadek samogłoski /ε/, wymawianej z językiem zbyt wzniesionym i ustami zanadto zamkniętymi, co gramatycy osądzą jako wymowę „zniewieściałą”, „pieszczotliwą”¹⁴.

We wszystkich tych wypadkach konkretny dźwięk jest porównywany do typowej, przewidzianej realizacji danego fonemu; odchylenie konkretnego dźwięku od prototypu jest interpretowane jako fakt stylistyczny. Dźwięk [rr] wymawiany ze zbyt silną wibracją jest w konsekwencji rozkładany na dwa dźwięki: /r/ „normalne” i ruchy wibracyjne dorzucone do prototypu. Samogłoski zbyt otwarte lub zbyt zamknięte są także rozkładane na prototyp plus ruchy dodatkowe (zamknięcie lub otwarcie warg, wzniesienie lub opuszczenie języka). To rozkładanie jednego dźwięku dokonuje się za pomocą analizy wektorowej (rys. 2). Rozróżniamy dwa składniki: 1) zamiar zrealizowania fonemu identycznego z prototypem, 2) mimetyka głosowa, tendencja do otwarcia lub zamknięcia warg.



Rys. 2

¹³ L. Meigret (*Traité touchât le commun usage de l'écriture françoise*. Paris 1545, s. 43 n.) potępia wymawianie /ai/ zamiast /ei/: „Jeśli zechcesz wymawiać ai w tych wyrazach (*sain, main*), będziesz uważany za nieokrzesanego i widziany niechętnie”. — Wymawianie /ar/ które przeciwstawia się /er/ odczuwane jest również jako wulgarne. Por. F. Ch. E. Thurot, *De la prononciation françoise depuis le commencement du XVII^e siècle*. T. 1. Paris 1881, s. 3 n. — T. Rosset, *Les origines de la prononciation moderne étudiées au XVIII^e siècle*. Paris 1911, s. 87.

¹⁴ Uważa się, że „mulierculae” londyńskie wymawiają (zbyt) delikatnie /e/ zamiast /ai/. Por. W. Horn, *Laut und Leben. Englische Lautgeschichte der neueren Zeit (1400—1950)*. Bearbeitet und herausgegeben von M. Lehnert. T. 2. Ber-

To rozkładanie konkretnych dźwięków, ta analiza wektorowa nie jest świadoma, stanowi ona jednak warunek *sine qua non* naszych ocen stylistycznych dotyczących dźwięków, naszych metafor w rodzaju: wymowa „męska”, „twarda”, „pieszczotliwa”, głos „ostry”, które odzwierciedlają wynik tej analizy podświadomej czy nieswiadomej. Wymowę ocenia się jako „twardą” z powodu dodatkowego ściągnięcia mięśni, samogłoska zbyt zamknięta oceniana jest jako „pieszczotliwa” lub „zniewieściała” w wyniku interpretacji mimetycznej zamknięcia warg itd.

Pomijając pewną liczbę innych faktów, chciałbym wysunąć hipotezę, że wszystko, co określamy jako sposób wymawiania, jest w gruncie rzeczy m i m e t y k ą g ł o s o w ą, dołączoną do samej czynności właściwego wymawiania danego fonemu.

1.1.2. Z punktu widzenia informacji istnieje fundamentalna różnica między wiadomością^{14a} podaną w formie tekstu drukowanego lub napisanego na maszynie a wiadomością podaną ustnie. W pierwszym wypadku informacja zawarta w tekście jest zdeterminowana w płaszczyźnie fonologicznej przez liczbę i frekwencję fonemów danego języka. Transmisja może ewentualnie zniekształcić wiadomość (błędy druku), ale nie może do niej nic dorzucić. Transmisja ustna natomiast zwiększa w sposób konieczny informację zawartą w wiadomości, ponieważ do wyboru fonemów dołącza się wybór konkretnego dźwięku reprezentującego dany fonem. Ten ostatni wybór, nie zdeterminowany przez kod językowy (leksyk, gramatyka), dorzuca do wiadomości zakodowanej inny przekaz. Interpretacja tej wiadomości opiera się na „kodie naturalnym”, przedjęzykowym¹⁵.

lin 1954, s. 286. — Wymowa /e/ zamiast /wa/ jest uważana za bardziej (lub zbyt) subtelną, pieszczotliwą na przestrzeni wieków XVI—XVII. Kobiety, według H. Estienne'a (*Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé*. T. 2. Paris 1885, s. 252), wolą taką wymowę, gdyż pozwala im ona nie otwierać nadmiernie, niedelikatnie ust. — Według J. Hindreta (*L'art de bien prononcer et de bien parler la langue françoise*. Paris 1687, s. 4) /e/ zamknięte „czyni dźwięk słodszy” niż /e/ otwarte. — Podobną obserwację, dokonaną na terenie języka angielskiego, znajdujemy u R. Mulcastera (*The First Part of the Elementarie*. London 1925, s. 132. Wyd. I: 1582), który motywuje różnice w wymowie mężczyzn i kobiet (/ai/ — /ei/) konstytucją fizyczną.

^{14a} Od Redakcji: Używany tu termin „wiadomość” jest odpowiednikiem stosowanego przez autora w tekście francuskim *message*. Jako termin z zakresu teorii informacji wyraz *message* bywa poza tym w polskiej literaturze przedmiotu przekładany jako: komunikat, przekaz, sygnał.

¹⁵ Na dwoistość komunikacji językowej i pozajęzykowej zwrócił uwagę L. Kaiser (*Les sons lu langage et leurs informations*. W książce zbiorowej: *Cours international de phonologie et de phoniatrie*. Paris 1953), F. Trojan (*Der Ausdruck der Sprachstimme*. Wien 1952) daje dokładny opis „systemu” pozajęzyko-

Ten kod naturalny różni się jakościowo od kodu językowego i od wszelkiego kodu kreowanego, ustalonego, powiedzmy: od wszelkiego kodu sztucznego. Kody sztuczne (włącznie z językiem) ustalają arbitralne reguły, rządzące użyciem elementów, które wchodzą w skład wiadomości.

1) Interpretacja wiadomości naturalnej jest oparta na podobieństwie jednostek porozumiewających się ze sobą i na podstawowych analogiach w ich sytuacji. Istnieje zawsze pewna więź naturalna między wiadomością i elementami materialnymi, na których się ona opiera. Wyraz węgierski *nagy*, który odpowiada francuskiemu wyrazowi *grand* (duży) pod względem znaczenia, różni się od niego całkowicie pod względem formy. A jednak wzdłużenie emfaticzne jest wspólne obu tym, nie spokrewnionym ze sobą językom: [na:j], [grã:].

2) Wiadomości językowe składają się z ograniczonej liczby elementów dyskretnych, dostarczanych przez kod sztuczny. Elementy wiadomości naturalnych przeciwnie — stanowią ciągły łańcuch w płaszczyźnie paradygmatycznej. Węgierski kod językowy rozróżnia samogłoski długie i samogłoski krótkie i przeciwstawia wyraz /tör/ 'przerywa' wyrazowi /tö:r/ 'sztylet'. Jakakolwiek byłaby obiektywna długość samogłoski, będzie ona zawsze długa lub krótka. Byłoby jednak więcej niż trudnym chcieć ustalić stopnie znaczące wzdłużenia emfaticznego, podobnie jak daremna byłaby próba ustalenia wyczerpującej listy wariantów intonacji wykrzyknikowej¹⁶.

Między arbitralnością czy naturalnością kodu a charakterem dyskretnym czy ciągłym wiadomości zachodzi ścisły związek. W języku węgierskim nie mogłyby istnieć trzeci wyraz, „pośredni” między /tör/ i /tö:r/, odróżniany przez średnią długość samogłoski, ponieważ znaczenie wyrazów wynika jedynie z kodu, a węgierski kod językowy zna tylko dwa stopnie trwania. I na odwrót: co do wzdłużenia emfaticznego samogłoski — będzie tyle wiadomości, ile stopni wzdłużenia; a co do intonacji wykrzyknikowej — będzie jej tyle wariantów, ile wariantów w krzywej melodycznej, jako że różnice formalne wynikają bezpośrednio z różnych stopni natężenia odzwierciedlanych uczuć. Ujmując rzecz

wego, postulowanego przez Kaisera. A. A. Moles w *Théorie de l'information et perception esthétique* (Paris 1958) zajmuje się badaniem tej dwoistości wiadomości, wyróżniając wiadomości semantyczne (o symbolach uniwersalnych, dających się przetłumaczyć) i wiadomości estetyczne (których symbole są nam nieznane i które nie dają się przetłumaczyć). Według określenia używanego przez W. Meyera-Epplera (*Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*. Berlin 1959, s. 3) te wiadomości pozajęzykowe należą do sfery ektosemantycznej w przeciwieństwie do wiadomości językowych należących do sfery endosemantycznej.

¹⁶ I. Fónagy, *Über die Eigenart des sprachlichen Zeichens*. „Lingua”, 1956, s. 82.

z lekka metaforycznie: wszelkie niuansy są znaczące, ponieważ niosą one swe znaczenie w sobie samych¹⁷.

Wiadomości interpretowane na podstawie kodu naturalnego nazywam wiadomościami naturalnymi, rezerwując termin wiadomości kodowane dla wiadomości opartych na kodzie ustalonym w drodze konwencji i złożonym z ograniczonej liczby elementów dyskretnych.

Warto podkreślić — choć rozumie się to samo przez się — że nie istnieje ostra granica między wiadomościami kodowanymi i wiadomościami naturalnymi, że język może być definiowany jako proces polegający na ciągłym kodowaniu wiadomości naturalnych. Sprzeczne sądy na temat istoty różnych form intonacyjnych są odbiciem podwójnej natury tych form: te różne formy intonacji są często naturalne i konwencjonalne zarazem¹⁸. Wzdłużenie emfaticzne może być interpretowane na podstawie kodu naturalnego. Wzdłużenie samogłoski nie akcentowanej, stwierdzone dla języka rumuńskiego przez Jordana („*Ce faccee?*”)¹⁹, byłyby jednak traktowane jako anormalne w węgierskim. Znaczy to po prostu, że warunki wzdłużenia emfaticznego nie są jednakowe we wszystkich językach, a nawet zmieniają się z biegiem czasu w tym samym języku²⁰. Jakobson podkreśla słusznie charakter konwencjonalny wariantów rozpowszechnionych i przyjętych w danym języku w określonym momencie jego historii²¹.

1.2.1. Tendencje, które prowadzą do pewnych zmian w przeciętnej wymowie, mogą także zmodyfikować normalną dystrybucję fonemów w mowie. Wykonane przez nas doświadczenie wykazało, że indywidualne osobliwości wymowy odbijają się w dystrybucji dźwięków. Lőrincz Szabó, który odznaczał się szczególnym upodobaniem do wersów z przerywkami, tzn. do zdań poprzerywanych pauzami, miał wymowę urywaną ze skłonnością do zacinania się. Pewien uczoney węgierski, który mówił z wargami zbyt zamkniętymi, artykułował głoski zwarto-wybuchowe bardzo twardo, miał według świadectwa naszych statystyków skłonność do używania samogłosek zamkniętych i spółgłosek wybuchowych bezdźwięcznych, itd. Nasze badania w dziedzinie stosunków między wymową a dystrybucją fonemów nie zostały jeszcze ukończone.

¹⁷ I. Fónagy, K. Magdics *Paradoxon der Sprachmelodie*. „Uralaltaische Jahrbücher” (w druku).

¹⁸ Fónagy, *op. cit.*, s. 76 n.

¹⁹ J. Jordan, *Stilistica limbii române*. București 1944, s. 57 n.

²⁰ I. Fónagy: 1) *Über die Eigenart des sprachlichen Zeichens*, s. 78. 2) *Über den Verlauf des Lautwandels*. „Acta Linguistica” (Budapest), 1956, s. 244 n.

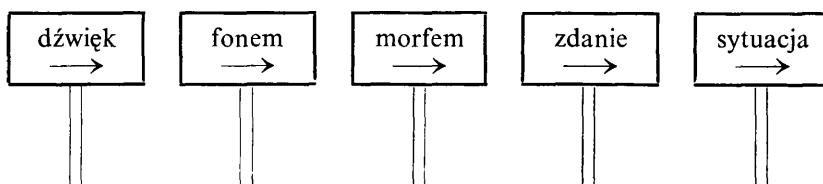
²¹ R. Jakobson, *Linguistics and Communication Theory*. „Proceedings of Symposia in Applied Mathematics”, 1961, s. 251 n.

1.2.2. Nieoczekiwana dystrybucja fonemów — nadmiar wybuchowych dźwięcznych „*Barangoló bolyongó ki bamba bún borong*” (Babits), nadmiar samogłosek nosowych „*Les sanglots longs des violons de l'automne*” — stanowi bardzo ważną wiadomość w poezji ²².

Płaszczyzna leksykalna

2.1.1. Powiedziałem przed chwilą, że w wyniku określonej operacji umysłowej ciąg ruchów fonacyjnych zostaje podzielony na dwie części: jedna jest interpretowana jako substancja, jako fonem, a druga jako akcydens, jako sposób wymawiania tego fonemu. Ta operacja umysłowa nie jest bynajmniej arbitralna. Przez ten podział uwydatniamy wagę inwariantów, znaczenie wiadomości zakodowanej dla porozumiewania się.

Z drugiej strony w akcie komunikacji uwaga nasza odwraca się od znaczywa (*signifiant*), od formy dźwiękowej, aby skupić się na treści, na aktualnym sensie przekazu (rys. 3). Pierwotne znaczenie morfemów pozostaje kompletnie niedostrzeżone, jeśli różni się od znaczenia aktualnego danego wyrazu lub idiomu — „*repasser le linge*” ‘prasować białiznę’ nie ma nic wspólnego z „*passer par le pont*” ‘przechodzić przez most’ — fakt dobrze znany, świetnie analizowany przez Bally’ego ²³.



Rys. 3

Jeśli mówię o kimś, że „pożerał oczyma jakąś dziewczynę”, nie znaczy to bynajmniej, że oskarżam tego kogoś o ludożerstwo. Mam na myśli po prostu, że ten ktoś intensywnie się dziewczynie przyglądał. Tym niemniej te dwa zdania, nie różniące się znaczeniem, różnią się jednak z punktu widzenia „stylistycznego”. Wyrażenie przenośne odczuwa się jako „żywsze”, „barwniejsze” niż sformułowanie zwykłe.

2.1.2 Wysunąłbym tu inną jeszcze hipotezę: źródłem wartości stylistycznej (lub estetycznej) wyrażen przenośnych (ich „*Stimmungswert*’)

²² I. Fónagy, *Communication in Poetry*. „Word”, 1961.

²³ Bally, *Traité de stylistique française*, t. 1.

jest podświadoma lub nieświadoma interpretacja dosłowna tych idiomów.

Na poparcie tej hipotezy rozważmy grę słów i inne konstrukcje słowne wywołujące efekt humorystyczny; wszystkie one — zakładają podświadomą analizę dosłowną (etymologiczną) wyrażeń, na których się opierają. Na poziomie świadomości „*ein Bad nehmen*” ‘wziąć kąpiel’ jest idealnie równoważne z „*baden*” ‘wykąpać się’. Znany żarcik zakłada jednak podświadomą analizę etymologiczną idiomu. Mam na myśli historię Żyda, który na pytanie: „*Hast du ein Bad genommen?*” ‘Czy wziąłeś kąpiel?’²⁴ udziela nieoczekiwanej odpowiedzi: „*Warum, fehlt eins?*” ‘A co, czy zginęła?’ — odpowiedź, która zakłada rozłożenie idiomu na składniki i przywrócenie wartości na wpół posiłkowemu słowu „*nehmen*” ‘brać’. W ogóle gry słów opierają się na współistnieniu świadomej i podświadomej analizy wyrazów i idiomów²⁵.

Sny posuwają się jeszcze dalej w tym rozkładaniu wyrażeń. Zdanie „*Vous me trompez*” ‘oszukujecie mnie’ zostaje we śnie udratyzowane przez wprowadzenie na scenę prawdziwego słonia z olbrzymią trąbą²⁶.

Freud zastosował zasadę przyczynowości do tej dziedziny życia codziennego, którą dotychczas uważano za rządzoną przez przypadek. Drobne przejawy roztargnienia, zapomnienie jakiegoś nazwiska, daty spotkania, różne *lapsus linguae* i inne niezręczności, nerwowe ruchy ręki w trakcie rozmowy lub przemówienia: czynności bezcelowe w płaszczyźnie świadomości — okazują się zawsze posłuszne tendencjom nieświadomym²⁷.

To, co jest prawdziwe na temat wszystkich „czynności bezcelowych”, odnosi się w sposób konieczny do „czynności bezcelowych” słownych, tzn. do „arbitralnego” wyboru wariantu np. spośród szeregu terminów równoważnych w płaszczyźnie intelektualnej. Ta „arbitralna”, przeprowadzana bez zastanowienia selekcja między terminami o tym samym znaczeniu zawsze przyciągała uwagę psychoanalitików pomimo powtarzanych przez chorych zapewnień, że chodzi po prostu o pewien „sposób mówienia”.

Ella Freeman Sharoe podkreśla w artykule podsumowującym doświadczenia płynące z pewnej liczby analiz wagę dosłownego sensu idiomów, pierwotnego znaczenia metafor. W jednym z tych wypadków słówko „*really*” — prawie zupełnie pozbawione znaczenia w języku po-

²⁴ Nieprzetłumaczalna gra słów: w języku potocznym używa się „*Bad*” również w znaczeniu ‘wanna’.

²⁵ S. Freud, *Der Witz*. W: *Gesammelte Werke*. T. 6. London 1940, s. 5—96.

²⁶ Nieprzetłumaczalna gra słów: „*tromper*” ‘oszukiwać’ — „*trompe*” ‘trąba’. Zob. S. Freud, *Die Traumdeutung*. W: *Gesammelte Werke*, t. 2/3.

²⁷ S. Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. W: *Gesammelte Werke*, t. 4.

tocznym i często używane przez chorego w pewnych sytuacjach krytycznych — okazało się kluczem do zachowania neurotyka: „Widzę taką a taką rzecz, wiem to a to, ale to wszystko nie jest rzeczywiste; mam takie a takie uczucie, ale nie powinienem doznawać go realnie”²⁸. Banałne zdanie zawiera czasem cenne wskazówki dotyczące przeszłości mówiącego.

Psychiatra węgierski Hermann był zaskoczony częstym używaniem przez pewnego chorego słowa „*csupán*” ‘tylko’, książkowego wariantu wyrazu „*csak*”. Sam chory był zażenowany tym swoim więcej niż mimowolnym upodobaniem (w ogóle unikał w rozmowie słów książkowych), tym bardziej, że miał on zarazem „złe przyzwyczajenie” używania, gdy mówił po niemiecku, wyrazu „*bloss*” (równie książkowego jak węgierskie „*csupán*”) zamiast „*nur*”. Okazało się później, że ta skłonność była nie bez związku ze zbyt jaskrawym i wyłącznym (a zarazem raczej ukrywanym) zainteresowaniem młodego człowieka do obnażenia, do nagości. Wyraz „*csupán*” spokrewniony jest z wyrazem „*csupasz*” ‘nagi, obnażony’, niemieckie „*bloss*” ‘tylko’ to homonim (i derywat) wyrazu „*bloss*” ‘nagi’. Skojarzenia te, wiążące te przysłowki z pojęciem nagości, nie dochodząc do świadomości młodzieńca, wywoływały u niego szczególnie częste użycie wyrazów „*bloss*” i „*csupan*”.

Podsumowując to, cośmy wyżej powiedzieli: odkodowując idiomy wiadomości powinniśmy abstrahować od znaczenia dosłownego (pierwotnego) morfemów; w przeciwnym razie wystawiamy się na niebezpieczeństwo mniej lub bardziej poważnych błędów.

Sens dosłowny idiomu nie wchodzi do zakodowanej wiadomości. Ta sama wiadomość będzie jednak odkodowana według innych reguł przez odbiorcę podświadomego (lub nieświadomego), który odczyta wyrazy dosłownie. Nada on z powrotem wartość morfemom, które tę wartość i swoją motywację utraciły (lub raczej: nie weźmie pod uwagę tej utraty wartości). Znaczy to, że w płaszczyźnie leksykalnej istnieją na równi dwie wiadomości nakładające się na siebie, wiadomość główna, tłumacząca świadomą myśl nadawcy, i wiadomość wtórna, mimowolna, która nie osiagając progu świadomości, nada drogą promieniowania wiadomości głównej pewną wartość estetyczną (*Stimmung*).

- Postępująca formalizacja wyrazów, grup wyrazów, całych zdań (formuły grzecznościowe, wszelkiego rodzaju klisze) otwiera na płaszczyźnie leksykalnej coraz szerszy teren dla wiadomości stylistycznych.

2.1.3. Żeby zrozumialej przedstawić to, co rozumiem przez podwójną interpretację wiadomości, wybiorę przykład

²⁸ E. F. Sharoe, *Psycho-Physical Problems Revealed in Language. An Examination of Metaphor*. „International Journal of Psychoanalysis”, 1940, s. 212.

z innej dziedziny semiotyki, a mianowicie z zakresu etykiety. Fizyczny kontakt osób tej samej lub różnej płci jest sformalizowany w najwyższym stopniu. Pocałować kobietę lub młodą dziewczynę w rękę — to w pewnych krajach tylko zwykły sposób powitania, neutralny gest nie mający nic wspólnego z pocałunkiem czułym lub zmysłowym. Jest to pocałunek unieważniony, sformalizowany. A jednak nic nie stoi na przeszkodzie, aby kobieta czy dziewczyna, interpretując ten gest według kodu obyczajów towarzyskich doznała zarazem z tego powodu przyjemności: tzn. podwójnie zinterpretowała wiadomość.

2.1.4. Trzeba tu zrobić pewne ważne zastrzeżenie. Wartość estetyczna wariantu leksykalnego podległa jest zarazem konwencji i zmienia się w miarę rozprzestrzeniania się tego wariantu. Uzyskawszy popularność w środowiskach ludowych, wariant ten będzie miał dzięki ewokacji znamię wulgarności²⁹; szerząc się w środowisku ludzi wykształconych, stanie się on „potoczny”, wreszcie, zdobywając pierwsze miejsce wśród wariantów, straci wszelką wartość estetyczną; wypierając wariant podstawowy i ograniczając go do języka pisanego, nada mu charakter „książkowy”: dobrze znany bieg zmian językowych wszelkiego stopnia³⁰. W ten sposób słowa „*bloss*” i „*csupán*” będą miały wartość książkową w świadomości członków społeczności językowej mimo potencjalnych podświadomych skojarzeń wiążących te wyrazy z pojęciem nagości.

P ł a s z c z y z n a s k ł a d n i o w a

3.0. Nie jest wcale przypadkiem, że składnia była zawsze główną dziedziną badań stylistycznych. Możliwości łączenia morfemów nie wyczerpuje bynajmniej kod gramatyczny, który pozwala nam wyrazić np. w języku francuskim i angielskim podmiot i przedmiot za pomocą ich pozycji w zdaniu (np. „*Suzanne aime Jean*” ‘Zuzanna kocha Jana’ nie znaczy, że „*Jean aime Suzanne*” ‘Jan kocha Zuzannę’). Są to wypadki stosunkowo nieliczne, w języku węgierskim znacznie rzadziej spotykane niż we francuskim. Wybór indywidualny jest więc stosunkowo mało ograniczony i na płaszczyźnie składni otwiera się szerokie pole dla wiadomości naturalnych.

Do naszkicowania morfologii komunikacji stylistycznej w płaszczyźnie składniowej wystarczyłoby, jak sądzę, wyróżnić dwa podstawowe procesy: modyfikację szyku „normalnego” (przewidywanego) morfemów i funkcjonalną transpozycję kategorii gramatycznych (metafory grama-

²⁹ Por. Bally, *Traité de stylistique française*, t. 1, s. 205 n.

³⁰ Por. Fónagy, *Über der Verlauf des Lautwandels*, s. 244 n.

tyczne), innymi słowy — transpozycję na osi syntagmatycznej (zob. 3.1) i transpozycję na osi paradygmatycznej (zob. 3.2).

3.1.1.

Blanche, Vénus émerge...

[P. M. Verlaine, *L'heure du berger*]

Nieświadomy odbiorca przywróci tu strukturę tradycyjną: „*La blanche Vénus émerge*” ‘Biała Wenus wynurza się’ i zauważy jednocześnie, że zachodzi tu odstępstwo, które powinno być interpretowane jako wykrzyknienie „*Blanche!*”, ‘Biała!’, poprzedzające zdanie gramatycznie zorganizowane, wykrzyknienie usamodzielnione dzięki silnemu wrażeniu, które dopiero później zostanie poddane analizie. To przemieszczenie wyrazów określa się najogólniej jako ekspresywne lub ekspresjonistyczne.

*Dans le brouillard s'en vont un paysan cagneux
Et son boeuf lentement dans le brouillard d'automne...*

[G. Apollinaire, *Automne*]

Przewidywany szyk wyrazów byłby taki: „*Un paysan cagneux et son boeuf s'en vont lentement dans le brouillard d'automne*” ‘Chłop kulawy i jego wół odchodzą powoli we mgle jesieni’. Wyrazy „*paysan*” ‘chłop’ i „*boeuf*” ‘wół’ zostały przesunięte w stronę końca zdania. Widzimy najpierw tylko mgłę, potem dostrzegamy coś, co jakby się oddala („*s'en vont*” ‘odchodzą’), i dopiero teraz rozróżniamy zarysy chłopca i jego wołu. Oddalają się powoli, aby rozpląnąć się w jesiennej mgle. To „uczone zniekształcenie” tekstu nie zaciemniło zakodowanej wiadomości, ale właśnie pozwoliło nam własnymi oczyma zobaczyć zjawiska, o jakich mówi poeta. Taki rodzaj zmiany szyku tradycyjnego nazywa się *reorganizacją impresywną* lub *impresjonistyczną* zdania³¹. Oba typy przedstawień — impresywny i ekspresywny — polegają w zasadzie na przystosowaniu zdania do procesu myślowego, inaczej mówiąc — zachodzi tu ścisły paralelizm między tokiem zdania i biegiem myśli.

3.1.2. Cytowany wyżej przykład niezwyklej przestawni w wierszu Apollinaire'a zawiera również inne wiadomości nie zakodowane. Rozczłonkowanie drugiego wersu, które wprowadza pauzy i akcenty dynamiczne:

„*Et son boeuf, | lentement, | dans le brouillard d'automne*”, monotonne powtarzanie wyrazu „*brouillard*” ‘mgła’ zwalnia rytm zdania i daje

³¹ H. Reitz, *Impressionistische und expressionistische Stilmittel bei A. Rimbaud*. München 1937.

nam odczuć ciężki krok zwierzęcia, ociążale przewalającego się z nogi na nogę.

Nie chodzi tu bynajmniej o rzadki wyjątek. Tego rodzaju szyk wyrazów jest stale używany dla odmalowania ruchu:

*Le négrillon parfois soulève,
Plus haut qu'il ne faut, l'aigrefin
Son fardeau somptueux, afin
De voir ce dont la nuit il rêve.*

[P. M. Verlaine, *Cortège*]

Zdanie wtrącone („*Plus haut qu'il ne faut*” ‘Wyżej niż wypada’) sprawia, że podnosimy głos, który zdaje się towarzyszyć niedyskretnemu gestowi Murzynka. Suknia unosi się i opada razem z głosem.

3.13. Istnieje też trzeci sposób, pozwalający mówiącemu lub pisarzowi pokazać to, o czym jest mowa. Recepta jest tu bardzo prosta: „Traktuj morfemy tak, jakby to były kostki do gry czy żetony, uporządkuj je — o ile to możliwe — tak, aby ich układ odbijał układ przedmiotów, które chcesz przedstawić”. Spotykamy to zresztą w cytowanym wyżej wierszu Verlaine’a:

	<i>Plus haut qu'il ne faut</i>	
<i>Le négrillon parfois soulève</i>		<i>l'aigrefin</i>
'Murzynek czasem podnosi	Wyżej niż wypada	oszust'

W *L'allée sans fin* Verlaine przedstawia poziome uwarstwienie panoramy, układając swoje „żetony” według obrazu³²:

<i>Le château,</i>		<i>Le soleil couché.</i>
<i>tout blanc</i>	<i>a son flanc</i>	
	<i>Avec,</i>	
'Zamek,	i,	u jego boku,
	cały biały	zachodzące słońce'

Nierozdzielanie — wbrew regułom — przedrostka i czasownika może również być przejawem „gry w żetony”. Kiedy Rilke mówi o proroku:

Oder er anschaute knieend...
[R. M. Rilke, *Ein Prophet*]

— to niezwykle szyk jest interpretowany tak, jak gdyby nieugięta wola proroka usztywniała czasownik, użyczając mu siły do stawienia czoła prawu, które każe mu się rozłączyć z przedrostkiem.

Ta „gra w żetony” nie jest przywilejem poety. W beładnych zdaniach ożywionej rozmowy istnieje również rozczłonkowanie emfatyczne — tak jak gdyby rwało się na strzępki kawałek papieru.

³² Osobne studium temu uwarstwieniu, nazwanemu „*Kulissen-System*” poświęcił L. Spitzer (W: *Stilstudien*. T. 1. *Sprachstile*. München 1928, s. 146 n.).

3.2.0. Innym sposobem ekspresywnego zniekształcania tekstu jest metafora gramatyczna. Czas przyszły zastępuje się teraźniejszym, liczbę pojedynczą — liczbą mnogą, miejsce rzeczownika zajmuje grupa z przydawką, czasownika nieprzechodniego używa się jako przechodniego lub odwrotnie, itp. Odbiorca przywraca formę „poprawną” i interpretuje zniekształcenie tekstu jako wiadomość naturalną.

Ramy metafory są z góry określone, schemat przeniesienia leksykalnego czy gramatycznego stanowi część kodu językowego. Przedmiot *a* jest określony, wbrew prawom semantycznym, przez *B*, a nie przez *A*. „Błąd” zostanie poprawiony automatycznie przez odbiorcę, który odniesie słowo *B* do przedmiotu *a*, ustalając równocześnie pewien stosunek między przedmiotami *a* i *b*. Ten proces jest w zasadzie taki sam w wypadku metafor utartych (jak np. „główka gwoździa” lub użycie czasu teraźniejszego w ożywionej narracji), jak i poetyckich metafor improwizowanych (np. „*la blancheur sanglotante des lys*” ‘łkająca biel lilii’ we *Fleurs* Mallarmégo). Między metaforami utartymi a improwizowanymi zachodzi jednak pewna bardzo wyraźna różnica. Metafora utarta jest zakodowana, należy do słownika. Metafora poetycka jest interpretowana w oparciu o zakodowany schemat przeniesienia, podczas gdy sama metafora nie jest zakodowana. Interpretacja zależy w znacznym stopniu od względów pozajęzykowych (np. od nieświadomego naturalnego symbolizmu) i często bywa niekompletna (mówi się, że metafora poetycka ma charakter „otwarty”)³³.

*Ach, die Gärten bist du,
ach, ich sah sie mit solcher Hoffnung...*

[R. M. Rilke, *Du im voraus verlorne Geliebte*]

W powyższym cytacie mamy do czynienia z niezgodnością gramatyczną. Skoro przywróci się zgodę podmiotu z orzeczeniem („*der Garten bist du*” ‘ty jesteś ogrodem’), transpozycja na liczbę mnogą będzie interpretowana jako druga wiadomość: „ty jesteś dla mnie wszystkimi ogrodami świata”.

3.2.2. Użycie przechodnie czasownika nieprzechodniego zakłada stałą obecność innego czasownika przechodniego:

*Zur Musik, die unten tönet,
Wirbeln sie die tollsten Weisen...*
[H. Heine, *Graue Nacht liegt auf dem Meer*]

Zdanie „*Wirbeln sie die tollsten Weisen*” ‘[One] wirują najbardziej szalonymi melodiami’ ulega przy odbiorze natychmiastowej transpozycji: „śpiewają najbardziej szalone melodie” + „tańczą wirując”.

³³ T. Vianu, *Probleme metaforei si alte studii de stilistică*. Bucuresti 1957.

Użycie nieprzechodnie czasownika przechodniego zdarza się rzadziej, ale jest też bardziej ekspresywne:

*Und leise rührt des toten Freundes Hand
Und glättet liebend Stirne und Gewand.*

[G. Trakl, *Trübsinn*]

„[...] *leise rührt des toten Freundes Hand*” ‘ręka zmarłego przyjaciela lekko dotyka’ — przedmiot, którego dotyka ręka, pozostaje nie nazwany, niewidoczny. Nawet zarysy ręki stają się przez to niewyraźne.

W przekazach stylistycznych spotykamy się również z użyciem „form zerowych”. Oto fragment innego wiersza tego poety:

*Entlang an Gärten, herbstlich, rotversengt:
Hier zeigt im Stillen sich ein tüchtig Leben.*

[G. Trakl, *Im Dorf*]

‘Przez ogrody jesienne, pożółkłe’ — brak tu orzeczenia słownego albo w ogóle orzeczenia. Odbiorca tak uzupełni zdanie: „Poeta idzie przez ogrody” i uwydatni jednocześnie ów „uczony brak” wyrazu: znać to, że poeta nie idzie już dalej, ale jakby roztopia się w jesiennym pejzażu.

*Und die Finsternis fürchtete sich allein
und warf an das Bleiche
Fledermäuse heran...*

[R. M. Rilke, *Christi Höllenfahrt*]

‘Wystraszone mroki rzucały nietoperzami w tę błądź’ — na miejsce „*das Bleiche*” ‘błądź’ odbiorca stawia grupę z przydawką „blade ciało” i równocześnie przyjmuje wiadomość nie zakodowaną: „Mroki boją się dotknąć tego ciała, nawet określić je bliżej”.

Giętkość i bogactwo tej gramatyki estetycznej kontrastują jaskrawo z prostotą jej chwytów.

Styl indywidualny : wiadomość stała

4.0. Wiadomości naturalne nie wyczerpują się bynajmniej na skutek tego, że systematycznie powtarzają się w tekście. Inaczej mówiąc, wiadomości naturalne przypadkowe nie przestają być wiadomościami stając się znamionami stylu indywidualnego, tzn. wiadomościami naturalnymi stałymi.

4.1.1. Przerzutnie, które powtarzają się w *Torse d'Apollon* Rilkego, mają odmienne znaczenie prawie w każdym wersie i pełnią zarazem wspólną funkcję w stosunku do całego poematu: przedstawiają rozbity pomnik, tors.

W twórczości Heinego przerzutnia pojawia się znacznie częściej w wierszach z lat 1853—1856 (24,2%) niż w utworach wczesnych, z lat

1817—1821 (3,5%). Wynika z tego, że w ostatnim okresie twórczości przerzutnie u Heinego, niezależnie od roli, jaką grają w tym czy innym wierszu, pełnią wspólną funkcję: odzwierciedlają rozbity, zamierający głos poety „żywcem pogrzebanego”³⁴. W tym wypadku wiadomości naturalne przypadkowe są częścią wiadomości globalnej, wiadomości stałej, dotyczącej całego okresu w życiu poety.

Jest rzeczą niewątpliwą, że taki okres może się przedłużać i objąć całą drogę twórczą pisarza. Bardzo częste występowanie przerzutni stanowi np. charakterystyczną cechę poezji Lőrincza Szabó. Tę tendencję do toku przerzutniowego należy interpretować jako wiadomość indywidualną stałą. Przerzutnie pojawiają się najczęściej w cyklach poetyckich, w których wyrazy-klucze stanowią: „*vér*” ‘krew’, „*halál*” ‘śmierć’, „*öl*” ‘zabija’, „*tép*” ‘rozszarpuje’. Można więc przyjąć, że znaczne zagęszczenie przerzutni w wierszach Szabó (podobnie jak jego porywczy ton) jest ściśle związane z agresywnymi dążeniami poety.

4.1.2. Dystrybucja głosek w węgierskich, francuskich i niemieckich utworach utrzymanych w szczególnie łagodnym tonie różni się wydatnie od dystrybucji głosek w wierszach „bojowych”. W pierwszych najczęściej występują /m/ i /l/, w drugich przeważają spółgłoski „twarde”: /k/, /t/, /r/. Ponieważ artykulacja spółgłosek „twardych” wymaga większego napięcia mięśni niż w wypadku spółgłosek „miękkich” lub samogłosek — przewaga spółgłosek „twardych” stanowi jakby odbicie określonej postawy fizycznej: napięte mięśnie, zaciśnięte pięści, przygotowanie do ataku³⁵.

Skoro indywidualna dystrybucja dźwięków w dziele poety, pisarza czy uczonego odbija wyraźne upodobanie do głosek „twardych” — można by interpretować to upodobanie jako wiadomość naturalną stałą, jako wyraz stałego napięcia, wyraz charakteru agresywnego lub apodyktycznego. Oczywiście, należy zestawiać ze sobą analogiczne teksty różnych poetów czy różnych uczonych, napisane w tym samym okresie.

4.1.3. Termin „wiadomość stała” może budzić pewne wątpliwości. Jak można mówić o informacji, jeśli nie ma wolnego wyboru? Jeśli „wybór” jest kierowany przez ustalone z góry reguły indywidualne? Wątpliwość ta jest w zasadzie słuszna. Wybór indywidualny ma jednak dwa aspekty. Z punktu widzenia człowieka, który mówi posługując się swoim idiolektem (swoim indywidualnym językiem, swoim własnym kodem) — jego normalny sposób (otwarty lub zamknięty) wymawiania /e/ nie zawiera żadnej dodatkowej wiadomości (ekstrafonologicznej, mimetycznej). Ale z punktu widzenia języka ogólnego wymowa bardziej otwarta lub bar-

³⁴ I. Fónagy, *Die Redepausen in der Dichtung*. „Phonetica”, 1960, s. 175.

³⁵ Fónagy, *Communication of Poetry*, s. 194 n.

dziej zamknięta w stosunku do typowej będzie zawsze traktowana jako odchylenie, jako wiadomość, nawet przez ludzi znających ten idiolekt. Nawet sam mówiący zdaje sobie sprawę z istnienia normy, a więc — i z odchylenia od niej. Stara się on tylko zamaskować te odstępstwa i zawierające je wiadomości przez regularne powtarzanie odstępstw od normy.

Tak samo przedstawia się sprawa, gdy chodzi o indywidualną dystrybucję fonemów w rozmowie — z tą tylko różnicą, że ekspresja mimetyczna jest tu jeszcze lepiej zamaskowana.

4.2. Wysłunięcie na pierwszy plan w stylistyce częstotliwości wyrazów w dziele poetyckim i zastosowanie metod współczesnej statystyki do badania stylów poetyckich jest zasługą Pierre Guirauda³⁶. Zawdzięczamy mu też m. in. listy wyrazów-kluczy dla twórczości symbolistów.

Nasuwa się tu pytanie, jak interpretować te listy, np. listę wyrazów najczęściej występujących w utworach Mallarmégo: „*azur*” ‘lazur’ (85³⁷), „*baiser*” ‘całować’ (31), „*or*” ‘złoto’ (20), „*pour*” ‘czysty’ (20), „*rêve*” ‘marzenie’ (20), „*rose*” ‘róża’ (20), „*nu*” ‘nagi’ (20), „*vierge*” ‘dziewica’ (20), „*fuir*” ‘uciekać’ (15), „*blanc*” ‘biały’ (15), „*froid*” ‘zimny’ (13), „*aile*” ‘skrzydło’ (13), „*triste*” ‘smutny’ (12), „*ou*” ‘lub’ (12), „*ciel*” ‘niebo’ (12), „*soleil*” ‘słońce’ (10), „*ombre*” ‘cień’ (10), „*cheveux*” ‘włosy’ (10), „*jadis*” ‘niegdys’ (10), „*soeur*” ‘siostra’ (7).

Szczegółowa analiza tej listy przekracza ramy niniejszego artykułu; nie rozporządzam zresztą w tym zakresie żadną niezawodną metodą. Zgodnie z naszą główną hipotezą powinniśmy widzieć w tym rejestrze elementy wiadomości indywidualnej stałej, tzn. traktować go jako *t e k s t f r a g m e n t a r y c z n y*, nie wyrażający wzajemnego stosunku wyrazów.

Pragnąłbym tu podkreślić tylko jedno: jak się wydaje, wszystkie te wyrazy pozostają w związku z podstawowym kompleksem poety: z marzeniami smutnego, samotnego dziecka, które mając pięć lat straciło matkę — wizjami nieba okrutnego i upragnionego zarazem, aniołów stróżów z białymi skrzydłami, cieniów ukochanych osób, siostry o złotych włosach, która odejdzie tak samo, jak zmarła matka, aby stać się tą białą i chłodną dziewczicą, co powróci tańcząc, o północy, naga, z różą w ręku, w opowiadaniu na dowolny temat, napisanym przez Mallarmégo w latach szkolnych (*Ce que disaient les trois cigognes*)³⁸.

³⁶ P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*. Paris 1954, s. 99.

³⁷ Wskaźniki „odstępstw ograniczonych”. Odstępstwo absolute = częstotliwość —
odstępstwo absolutne

częstotliwość teoretyczna: odstępstwo ograniczone = $\frac{\text{odstępstwo absolutne}}{\sqrt{\text{częstotliwość teoretyczna}}}$

³⁸ H. Mondor, *Mallarmé plus intime*. Paris 1944, s. 22 n. Por. znakomite studium Ch. Maurona, *Introduction à la psychoanalyse de Mallarmé*. Neuchâtel 1950, s. 18.

Analiza stylu indywidualnego w zakresie leksyki miałyby za zadanie interpretację tekstu fragmentarycznego, jaki przedstawia lista wyrazów-kluczy. Taka interpretacja będzie zawsze niepewna i narażona na ataki; wydaje mi się jednak, że tekst fragmentaryczny, interpretowany na podstawie głębokiej znajomości życia i twórczości poety dostarczy nam może wiadomości, której na próżno szukalibyśmy w tekście dzieł zebranych. Wielka wstydlivość Mallarmégo jest przyczyną, że jego poezja dostarcza tak niewiele szczegółów dotyczących życia osobistego poety i jego wspomnień z dzieciństwa. Wiadomość naturalna, jaką stanowi lista wyrazów, może się tu okazać rewelacyjną.

4.3. To, co powiedziano wyżej o interpretowaniu wiadomości leksykalnych nie zakodowanych, zawartych w rejestrze wyrazów-kluczy, dotyczy także — w większym lub mniejszym stopniu — interpretowania wiadomości naturalnych stałych (indywidualnych), i to zarówno w zakresie fonetyki, jak i budowy gramatycznej.

Istnieje szczególny (i przykry) kontrast między możliwością opracowania morfologii stylu językowego (formalnego opisu, stosunkowo ścisłego) a niemożliwością usunięcia niejasności wiadomości naturalnych stałych. Nie pozostaje tu nic innego, jak tylko starać się o zmniejszenie tej niejasności, interpretując każde zjawisko stylu w kontekście sygnałów stylistycznych, należących do różnych dziedzin systemu językowego — zestawiając np. wielką częstotliwość spółgłosek wargowych w wierszach Paula Valéry z wyrazami-kluczami: „*bouche*” ‘usta’, „*lèvre*” ‘wargę’, „*sein*” ‘piers’, „*soif*” ‘pragnienie’, „*baiser*” ‘całować’, „*mordre*” ‘gryźć’³⁹ — oraz umieszczając zjawiska stylu utworu literackiego czy pisarza w określonych ramach historycznych.

Korzyści, jakie mogą przynieść badania stylistyczne, a więc badania wiadomości naturalnych, są tak duże, że warto podjąć te badania, ryzykując nawet popełnianie przy tym błędów. Wiadomości te zawierają szczegółowe informacje dotyczące podświadomych i nieświadomych stanów umysłu. Niejasność wiadomości naturalnych wiąże się właśnie — przynajmniej częściowo — z samą naturą myśli podświadomych (i nieświadomych), które nie osiągają jasności i precyzji myśli świadomej. Niedoskonałość wiadomości naturalnych towarzyszących wiadomościom kodowanym odpowiada więc doskonale bieżącym potrzebom człowieka-nadawcy.

*

5.0. Tak więc cały akt mowy zawiera trzy rodzaje wiadomości: wiadomość opierającą się na kodzie językowym, wiadomość naturalną przypadkową i wiadomość naturalną stałą. Określając wiadomości naturalne

³⁹ P. Guiraud, *Langage et versification*. Paris 1953, s. 86, 165.

(przypadkowe i stałe) jako styl, odchodzimy nieco od stanowiska tradycyjnego. Retoryki, traktujące styl jako element zdobniczy, podkreślają wtórny charakter wiadomości naturalnych złączonych z wiadomościami językowymi. Styl może być uważany za formę, jako że wiadomość naturalna nie jest wyznaczana przez formę językową, ale za warta w niej. Wiadomość naturalna albo styl jest więc tym wszystkim, co w języku „nie poddaje się konwencji”, jak mówił Sully Prudhomme. Zgodnie ze swym charakterem przedjęzykowym wiadomość naturalna jest nie pojęciowa, lecz uczuciowa i dynamiczna, stanowi często wyraz nieświadomych dążeń. W stylu jako wiadomości stałej dzieła przejawia się jedność tego dzieła; jest on indywidualny jako wiadomość stała jednostki, samego człowieka, gdyż nie wyraża tego, co człowiek myśli, ale to, czym człowiek jest. Wreszcie, jak każda wiadomość, wiadomości naturalne (przypadkowe i stałe) zakładają istnienie pewnego wyboru.

Definicją swoją powiększyłem i tak już pokażną liczbę podobnych usiłowań; okoliczność łagodząca stanowić może jednak to, że starałem się dojrzeć zbieżności w stanowiskach poprzedników i sprowadzić różnorodne określenia stylu do wspólnego mianownika.

Przekład z francuskiego