

# Irena Kałuża

---

## Badanie struktury języka w dziele literackim : zarys metody

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/4, 463-500

---

1967

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IRENA KAŁUŻA

BADANIE STRUKTURY JĘZYKA W DZIELE LITERACKIM  
ZARYS METODY

1

Jakąkolwiek przyjmiemy definicję dzieła literackiego, niezmienny pozostanie fakt, że jego twórcy jest język. Zatem badanie biorące za punkt wyjścia zewnętrzne, obiektywnie sprawdzalne fakty językowe na pewno okaże się pożyteczne. Dotrze ono do mechanizmów językowych właściwych różnym technikom literackim, a dotychczas opisywanych pojęciowo czy zgoła impresjonistycznie. Niejednokrotnie doprowadzi też do głębszego zrozumienia kompozycji dzieła, a stąd do nowego pokładu znaczeń, nierozwiązalnie z kompozycją związanych — bo przez nią przekazywanych. Natomiast badanie takie nie może być jedyną podstawą osądów wartościujących i ma wskutek tego najwłaściwsze zastosowanie przy szczegółowym opracowaniu dzieł już uznanych.

Nikt już dzisiaj nie ma wątpliwości, że badanie faktów językowych musi się opierać na solidnych podstawach językoznawczych, przy wykorzystaniu precyzyjnych metod właściwych tej dyscyplinie. Konsekwencje wynikające z takiego stanowiska są bardzo ważne. Pociąga ono za sobą konieczność wyzbycia się przez badacza postawy wartościującej z góry. Mowa tu, rzecz jasna, o postawie wartościującej przy badaniu, a nie przy dokonywaniu wyboru tekstu. Oczywiście wybierzemy tekst „wartościowy” czy „interesujący”. Natomiast badanie językowych bodźców, które ów wybór określiły, musi być obiektywne i systematyczne<sup>1</sup>. Dalszą konsekwencją przyjęcia językoznawczej postawy w stosunku do

---

<sup>1</sup> Zob. N. E. Enkvist, J. Spencer and M. J. Gregory, *Linguistics and Style*. London 1964, s. 9 (w związku z krytyką intuicyjnej metody L. Spitzera). Trzeba też zwrócić uwagę, że zupełnie innym zagadnieniem jest wartościowanie dokonane po uprzednim możliwie obiektywnym opisie struktur językowych, tj. występujące w ramach interpretacji funkcjonalnej tych struktur.

języka dzieła literackiego jest konieczność zrezygnowania z metody, która wypracowała mniej lub więcej ogólne pojęcia, jak tropy i figury stylistyczne<sup>2</sup>, jak również etykiety typu „styl lekki” lub „ociężały”, „plastyczny” lub „abstrakcyjny”<sup>3</sup>, liczy w tekście owe figury i tropy, i stosuje gotowe etykiety. Inaczej mówiąc, droga badacza musi prowadzić od tekstu do uogólnień o języku tegoż tekstu, a nie na odwrót, od uogólnień powstałych poza danym tekstem do przymierzania ich do tegoż tekstu, w nadziei, że się nadadzą. Jeśli nawet tak będzie, nie mamy przecież gwarancji, że nie wymkną się nam jakieś fakty językowe nie skodyfikowane przez retorów i stylistów. Zastrzeżenie to dotyczy nie tylko nowszej literatury, o której z góry można przypuszczać, że wypracowała nowe środki wyrazu, ale i literatury starszej, w której zawsze jeszcze odkryć można zjawiska dotąd nie dostrzeżone.

Chcąc zaproponować metodę badania konkretów językowych w dziele literackim, która odpowiadałaby powyższym wymogom, a więc możliwie obiektywną i sprawdzalną, świadomie pomijam dyskusje nad tak bardzo kontrowersyjnym pojęciem stylu<sup>4</sup>. Zadanie moje pojmuję jako

<sup>2</sup> Nie mówiąc już o tym, że kryteria, według których można by wykryć i sklasyfikować te tropy i figury, są tak niejasne i niejednolite, jak definicje części mowy w gramatyce tradycyjnej, gdzie np. rzeczownik definiowany jest semantycznie, a przymiotnik według funkcji w zdaniu.

<sup>3</sup> Z. Klemensiewicz (*Problematyka składniowej interpretacji stylu*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1, s. 102) wiąże wprawdzie niektóre z tych określeń ze składnią: „Jeżeli w ocenie stylu spotykamy się z takimi określeniami, jak lekki, ociężały, ucinkowy, rozwlekły, okresowy itp., to wiąże się to znów ze składnią utworu” — ale nie precyzuje, jakie to mianowicie cechy syntaktyczne składają się na styl „lekki” itp. Z drugiej strony, w wypadku tradycyjnego określenia „styl obrazowy” lub „abstrakcyjny” itp., ocena jest przypuszczalnie oparta na liczbie i charakterze porównań i metafor w danym utworze. Mamy więc znów do czynienia z zespołem kryteriów niejednorodnych i nie sprecyzowanych.

<sup>4</sup> Bardzo różne pojęcia stylu wypracowane zostały przez estetykę, wiedzę o literaturze i językoznawstwo. Ale nawet same językowe pojęcia stylu bywają sprzeczne ze sobą i nasuwają podstawowe trudności w praktycznym zastosowaniu. Tak więc te definicje, które widzą w stylu coś „nałożonego” na język (zreferowane krótko w: Enkvist, Spencer, Gregory, *op. cit.*, s. 12—13), nie dają kryteriów, pozwalających stwierdzić, gdzie kończy się „czysty” język, a gdzie zaczyna „styl”. W rezultacie często prowadzą do bezużytecznych twierdzeń w rodzaju (P. Goodman, *The Structure of Literature*. Chicago 1954, s. 215, cyt. za: Enkvist, Spencer, Gregory, *op. cit.*, s. 13): „in the sonnets of Milton there is no style [...]”. — Nowsze definicje językoznawcze z pozycji strukturalizmu zwykle posługują się koncepcją odstępstwa od normy („*deviation from a norm*”), są więc oparte na porównaniu. Tak np. B. Bloch (*Linguistic Structure and Linguistic Analysis*. W: *Report of the fourth annual round table meeting on linguistics and language teaching*. Washington 1953, s. 42): „*The style of a discourse is the message carried by the frequency-distributions and transitional pro-*

dostarczenie odpowiedzi na pytanie: jakie są nieprzypadkowe struktury językowe danego tekstu (tekstów, fragmentu, itd.) i jak funkcjonują? Dla łatwiejszego porozumienia się takie nieprzypadkowe i funkcjonalne (w sensie funkcjonowania w dziele literackim) struktury językowe możemy nazwać strukturami stylistycznymi.

Zanim jednak przystąpimy do opisu metody, przy pomocy której

*abilities of its linguistic features, especially as they differ from those of the same features in the language as a whole*". Poglądy Blocha i inne pokrewne zostały krótko zreferowane przez H. Markiewicza (*Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. 2. Kraków 1966, s. 95—107). — Przy zastosowaniu takiego pojęcia stylu zasadniczą, i na razie nieprzewycięzoną, trudnością jest ustalenie tych właśnie norm, z którymi mamy porównywać stylistyczne odchylenia. Nawet w odniesieniu do języka angielskiego, który, jak się wydaje, jest w chwili obecnej najwszechstronniej chyba zbadanym językiem świata, normy takie nie zostały naukowo opracowane, tak że np. Enkvist (Enkvist, Spencer, Gregory, *op. cit.*, s. 28—29) wprost radzi odwoływać się do dotychczasowego doświadczenia językowego ("*norm conditioned by past experience*") i dalej, do kontekstu, bardzo szeroko pojętego, np. jako rodzaj literacki. Nawet gdy bardzo uprościmy sprawę, okaże się, że norma zależeć będzie od dialektu, idiolektu (język indywidualny, jednostkowy), medium (język pisany a mówiony) i rejestru (rodzaj języka uwarunkowany sytuacją społeczną, np. ta sama osoba inaczej się będzie zwracać do dziecka, inaczej do kolegi, do klienta, do zwierzęcia itd.). Na ten naukowo jeszcze mało zbadany problem zwraca uwagę B. Strange (*Modern English Structure*. London 1962, s. 18—20). Przykłady niektórych z tych odróżnień w języku polskim zostały przedstawione przez H. Kurkowską i S. Skorupkę w *Stylistyce polskiej* (Warszawa 1959). — Pewnego rodzaju praktycznym wyjściem z tych trudności jest skoncentrowanie się na stylistyce raczej niż na stylu. A. A. Hill (*Introduction to Linguistic Structures*. New York 1958, s. 406) daje następującą definicję: „stylistyka dotyczy wszystkich tych stosunków pomiędzy jednostkami struktury językowej, które można ustalić, lub które dadzą się ustalić w odniesieniu do materiału przekraczającego granice zdania”. Ta definicja leży u podstaw niniejszego artykułu, z tym że interpretuję ją w sensie odkrywania i zestawiania cech indywidualnych raczej niż porównywania z normą. — Trzeba jeszcze w tym miejscu dodać, że pewne nadzieje pokłada się obecnie w zastosowaniu gramatyki transformacyjno-generatywnej do badań stylistycznych. Jej punkt wyjścia jest niejako przeciwieństwem strukturalizmu i postuluje, że zdania jądrowe ("*kernel sentences*") są intuicyjnie znane w języku ojczystym. Tutaj, być może, leży droga wyjścia z impasu w dyskusji na temat, co jest normą. Gramatyka transformacyjna nie wypracowała jeszcze swojego pojęcia stylu. Monografia S. R. Levina (*Linguistic Structures in Poetry*. 's-Gravenhage 1962) — zresztą nie z pozycji ściśle transformacyjnych — dąży do scharakteryzowania języka poetyckiego w ogóle. Artykuły: J. P. Thorne, *Stylistics and Generative Grammars* ("Journal of Linguistics" t. 1 (1965), s. 49—59), i R. Ohmann, *Literature as Sentences* ("College English" t. 27 (1966), z. 4, s. 261—267), pokazują, jak intuicyjnie wyczuwalne cechy spistości, ekspresywności i bogactwa asocjacji badanych utworów poetyckich tkwią obiektywnie w strukturze głębokiej języka, do której można sprowadzić zdania badanych utworów poprzez transformację.

można dotrzeć do struktur stylistycznych, trzeba jasno przedstawić założenia, jakie przyjmujemy w stosunku do badanego dzieła, wymagania, jakie stawiamy opisowi jego języka, a także założenia, na których ma się opierać interpretacja funkcjonalno-literacka. Te założenia i wymagania wpłyną przecież w dużej mierze na metodę badania.

Założenie wstępne dotyczy wyboru konkretnego językowego, jaki będziemy badać. Jak wiadomo, szczególnie w wypadku utworów przeznaczonych do wykonania głosowego, różni interpretatorzy zastosują różne elementy suprasegmentalne rytmu, pauzy i melodii („*stress*”, „ *juncture*”, „*pitch*”), nie mówiąc już o tym, że nadadzą fonetyczną realizację dzisiejszego poprawnego języka mówionego utworom powstałym kilka wieków temu. W proponowanym tu badaniu nie będziemy więc identyfikować dzieła, które stanowi powtarzalną niezmienną strukturę, z jego akustyczną realizacją zawartą w jednym konkretnym odtworzeniu. Różnicę, o jakiej tu mowa, można wyrazić przez zestawienie fonologii (fonemiki) z fonetyką. Stąd też wypływa zasada metodologiczna traktowania dzieła na poziomie struktury fonologicznej (fonemicznej)<sup>5</sup> i posługiwania się interpunkcją, układem graficznym itp., jako przekąźnikami elementów suprasegmentalnych na tym właśnie poziomie. W wypadku utworów przeznaczonych właściwie do czytania cichego (co jest częstym zjawiskiem w nowszej literaturze) takie fonologiczne (fonemiczne) podejście jest tym bardziej uzasadnione.

Teraz kolej na założenie podstawowe. Dotyczy ono samego dzieła literackiego. Dzieło literackie posiada mianowicie pewną strukturę przekazywaną przez język, który jest tego dzieła twórcą. Stąd też zakładamy, że język dzieła literackiego jest jakimś specjalnym systemem językowym<sup>6</sup>, którego elementy układają się w pewne określone stosunki. Z tego już wynika, że zadaniem badacza będzie odkryć te elementy i stosunki pomiędzy nimi oraz opisać je.

Opis ten nie jest czymś sztucznie nałożonym na język przez analizującego badacza, lecz teorią podobną do analitycznej hipotezy, która podlega sprawdzeniu i ocenie i może być odrzucona na podstawie kryteriów logicznych oceniających całościowość i jednolitość opisu, przy możliwie najprostszym ujęciu zagadnienia<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Tak też stawia sprawę E. Stankiewicz (*Linguistics and the Study of Poetic Language*. W zbiorze: *Style in Language*. T. A. Sebeok, ed. New York 1960, s. 74—75).

<sup>6</sup> Tu różnica między językiem dzieła literackiego a językiem „obojętnym” (*casual language*), w stosunku do którego takich założeń nie robimy. Zob. C. F. Voegelin, *Casual and Noncasual Utterances within Unified Structure*. W: *Style in Language*, s. 57—63.

<sup>7</sup> A. A. Hill, *An Analysis of “The Windhover”: An Experiment in Structural Method*. “Publications of the Modern Language Association” t. 70 (1955), s. 968

Ponadto opis ten musi, rzecz jasna, sprostać wymaganiom językoznawczym, a także umożliwić interpretację funkcjonalną uprzednio wyodrębnionych struktur. Tak więc kryteria lingwistyczne, według których opis ma być przeprowadzony, muszą być ujęte w kategorie formalno-leksykalne, tzn. takie, które są możliwie obiektywne i sprawdzalne (zatem nie semantyczne). Dalej, kryteria muszą być tak skonstruowane, by wyczerpały cały tekst — choć oczywiście nie wszystkie będą dotyczyć całego tekstu — i by pozwoliły na grupowanie struktury według jakichś cech istotnych. Nie ma przecież potrzeby zajmowania się wszystkimi cechami, tym bardziej że w praktyce wyczerpanie wszystkich cech formalno-leksykalnych byłoby i tak niemożliwe. Przy decyzjach co do owej istotności niezbędne jest wzięcie pod uwagę możliwości interpretacji funkcjonalnej opisywanych struktur. Opis nie może być tylko inwentaryzacją cech według wymagań lingwistyki, bo dałby kategorie z punktu widzenia funkcji przypadkowe: jedna kategoria językowa może przecież funkcjonować na wiele sposobów, i na odwrót, wielość funkcji może być przekazywana przez jedną i tę samą kategorię. A więc kryteria opisu muszą być tak skonstruowane, by otrzymane struktury językowe dały się wiązać w większe grupy, lub przeciwnie, rozбивać na mniejsze, które można by już interpretować jako funkcjonalne, tj. jako struktury stylistyczne w naszym pojęciu. Wymagania co do opisu są więc duże i rzecz cała polega na takim manewrowaniu układem kategorii ściśle językowych, aby stworzyły one zespoły o określonych funkcjach stylistycznych. Na ten właśnie przeskok od gramatyki do stylistyki nie ma recepty. Dla każdego badanego dzieła, czy nawet jego odcinka, znaleźć trzeba wyjście indywidualne. Trudności, o których tu mowa, powstają, jak widać, zasadniczo w związku z interpretacją funkcjonalną. W dalszych rozważaniach zobaczymy przykładowo, jak można je rozwiązywać, natomiast do niniejszego wstępu teoretycznego należy stwierdzenie zasad i założeń interpretacji. Otóż interpretacja funkcjonalna opiera się na systemie podobieństw oraz kontrastów formalnych i leksykalnych występujących w danym zespole struktur językowych, przy założeniu, że ładunek stylistyczny zawarty jest właśnie w tym systemie podobieństw i kontrastów, nie jest zaś czymś bezwzględnym, co w każdym tekście funkcjonować będzie podobnie.

Po przedstawieniu założeń dotyczących dzieła literackiego i wymagań dotyczących opisu, który mamy sporządzić, możemy przejść do przedstawienia metody, która pozwoli dotrzeć do nieprzypadkowych i funkcjonalnych struktur językowych, czyli do struktur stylistycznych. W tym celu trzeba najpierw znaleźć jakiś obiektywny, sprawdzalny (formalno-leksykalny) wyróżnik językowy, który mógłby być pomocny nie tylko przy opisie językoznawczym, ale także przy interpretacji funkcjo-

nalnej. Takim wyróżnikiem będzie dla nas *powtarzanie*. Powtarzanie jest cechą konkretną, uchwytną jako fakt językowy na każdym poziomie organizacji języka. Nadaje się też do interpretacji funkcjonalnej, w której obrębie działa podwójnie: po pierwsze, w sensie oczywistej funkcjonalności tego, co wielokrotnie powtarzane (pamiętamy, że założyliśmy, iż mowa tu tylko o dziele uznanym), po drugie, w sensie istnienia możliwości specyficznego funkcjonowania tego, co jednostkowe. W ten sposób oparcie się na koncepcji powtarzania umożliwi językoznawczy a zarazem literacko-funkcjonalny opis języka tekstu literackiego bez odwoływania się do nieprecyzyjnych pojęć semantycznych.

Proponowaną metodę można tedy pokrótce ująć następująco: opiera się ona na *grupowaniu struktur podobnych*, tak jednak wyodrębnionych, by kategorie były nie tylko poprawne językoznawczo, ale by nadawały się do interpretacji literacko-funkcjonalnej. Zasadą jest więc liczenie, często wystarczy zwykła statystyka jakościowa — problem leży w tym, co liczyć<sup>8</sup>. Tu pojawia się konieczność wykrycia jakby gramatyki języka czy języków danego dzieła. Liczenie i porównywanie ma sens tylko w obrębie tych porównywalnych języków. Porównywalnych, bo sami ustalamy, jakie cechy w nich chcemy brać pod uwagę, i ten ograniczony materiał jesteśmy w stanie opracować statystycznie. Możemy zatem ustalić częstotliwość wybranych struktur. Natomiast tam, gdzie wykrywanie gramatyki języka czy języków danego dzieła mija się z celem, a możliwe jest dojście do celu krótszą drogą przez zastosowanie pojęcia odstępstwa od normy, statystyki używać trzeba z dużą ostrożnością, bo wchodzące tu w grę normy nie zostały jeszcze liczbowo ujęte (zob. przypis 4), czego też oczywiście nie da się dokonać indywidualnie.

Wstępną procedurą badania jest umieszczenie każdego zdania<sup>9</sup> tekstu

<sup>8</sup> Na tę konieczność zdawania sobie sprawy, które elementy chcemy policzyć, które mogą być dla danej dyscypliny istotne, zwraca uwagę M. R. M a y e n o w a (*Możliwości i niebezpieczeństwa metod matematycznych w poetyce*. W zbiorze: *Poetyka i matematyka*. Warszawa 1965, s. 19). — W związku z proponowaną w niniejszym artykule metodą pożyteczne jest przypomnieć, że zasadniczo wymaga ona przebadania całego tekstu pod kątem wybranych struktur. Nie wystarczy badanie urywków wybranych na chybił trafił i dochodzenie do uogólnień liczbowych za pomocą teorii prawdopodobieństwa. Ten ostatni sposób ma oczywiście zastosowanie przy poszukiwaniu ogólnych zasad struktury zdania w bardzo rozległym materiale. W niniejszym artykule chodzi natomiast o wyczerpujące zbadanie ilościowo ograniczonego materiału, np. jednego tylko dzieła. W związku z tym trzeba pamiętać, że metodę tu proponowaną pomyślano jako narzędzie badania dzieł już uznanych, „wielkich”, dla których warto wykonać bardzo pracochłonne zabiegi.

<sup>9</sup> Za C. C. F r i e s e m (*The Structure of English*. London 1957, s. 9) przyjmuję, że zdanie w wypadku tekstu pisanego to „słowo lub grupa słów znajdujących się

na oddzielnej kartce indeksowej i ugrupowanie tych zdań według czysto zewnętrznych cech — interpunkcji (np. zdania umieszczone w cudzysłowie, tj. dialog, i bez cudzysłowu, tj. partie odautorskie; zdania z „normalną” interpunkcją i pozbawione interpunkcji) i układu graficznego (np. wiersz i proza). Z grubsza można w ten sposób ustalić, ile języków wyróżniliśmy w danym dziele i ile ich będziemy badać. Łatwo przewidzieć, że zdania umieszczone na osobnych kartkach nie pokryją się z nieprzypadkowymi strukturami, do których mamy dotrzeć, i że struktury te będą zazwyczaj stanowić dowolny wycinek zapisów z naszych kartek, od fragmentu jednego zdania do kombinacji wielu zdań.

Naszkcujemy teraz zakresy pól badawczych w odniesieniu do interesujących nas zjawisk językowych. Poszczególnym polom będą odpowiadały specjalne kryteria, według których wyodrębniamy struktury nieprzypadkowe. Zamieścimy przykłady takich struktur wraz z ich interpretacją funkcjonalną na tle całości dzieła, z którego zostały wzięte. Dojdziemy w ten sposób do przykładów struktur stylistycznych. Plan wykładu jest językowy, a przykłady struktur nieprzypadkowych zaczerpnięto z bardzo różnorodnych dzieł, kierując się wyrazistością i czystością tych struktur. Stąd język niektórych przykładów może się wydać pretensjonalny czy dziwaczny, bo zjawiska w „stanie czystym” często robią na nas takie wrażenie. Nie da się też uniknąć tego, że interpretacje funkcjonalne cytowanych struktur nie będą jednolite w stosunku do siebie. Są one oczywiście jednolite w stosunku do interpretacji innych struktur w obrębie tego samego dzieła (udokumentowanie zajęłoby tu zbyt wiele miejsca, a przede wszystkim rozbiłoby plan wykładu). Materiał ilustracyjny przytaczany jest w języku angielskim, trochę z konieczności, jako najlepiej znany autorce, ale także i dlatego, że język obcy uwypukla wiele zjawisk językowych, z którymi w języku ojczystym tak jesteśmy zżyli, że uchodzą naszej uwagi.

Pola badania, a zatem i kryteria, rozpadają się na dwa zasadnicze działy: gramatyczno-składniowy i retoryczny. Kryteria gramatyczno-składniowe badają strukturę zdania; muszą one być tak skonstruowane, by pokryły całość badanego materiału. Są więc podstawowe, konieczne w tej metodzie badania, dlatego można ją nazwać metodą składniową. Kryteria retoryczne<sup>10</sup> badają dodatkowe, pozagramatyczne związki ję-

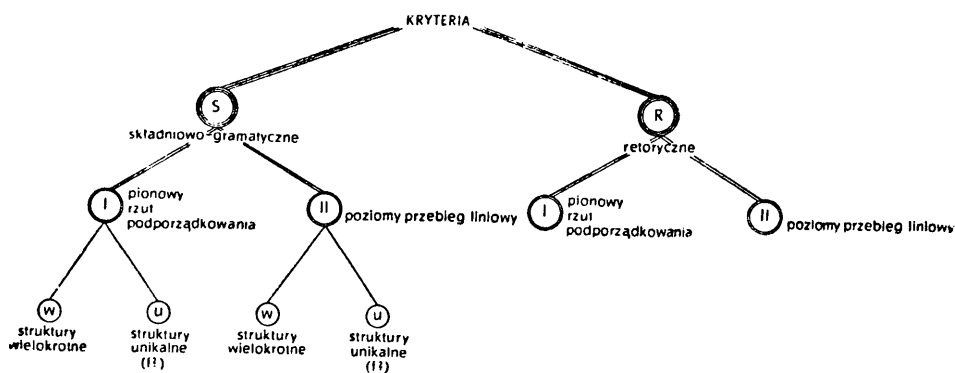
---

pomiędzy początkową dużą literą a końcowym znakiem przestankowym lub pomiędzy dwoma znakami interpunkcji końcowej”.

<sup>10</sup> Termin „kryteria retoryczne” zostanie zdefiniowany ściślej w dalszej części artykułu. Jako metoda badania językowego nie mają one nic wspólnego z retoryką klasyczną. Sama nazwa „kryteria retoryczne” wydawała się po prostu poręczniejsza niż inne. Natomiast wspólna z retoryką klasyczną jest tu dążność do określenia środków językowych mających wpływać na odbiorcę.



zykowe, które stanowią rodzaj nadbudowy: właściwość autora, a nie języka jako takiego. Każdy z tych dwu działów, dział składniowo-gramatyczny *S* i dział retoryczny *R*, rozpatrywany jest z kolei w dwu planach: *I* — w pionowym rzucie podporządkowania, co odpowiada w językoznawstwie rzutowi paradygmatycznemu, tyle że tutaj w odniesieniu nie do części mowy, ale do całych struktur składniowych, które się pokrywają czy są podobne; *II* — w poziomym przebiegu liniowym, co odpowiada w językoznawstwie planowi syntagmatycznemu; sam przebieg liniowy odnosi się do związku między strukturami wyróżnionymi uprzednio w rzucie podporządkowania, tj. pod *I*. Oba otrzymane w ten sposób podziały kryteriów składniowo-gramatycznych, tj. *SI* i *SII*, dzielą się z kolei na struktury wielokrotnie się powtarzające *w* i struktury jednostkowe, unikalne *u*. Te ostatnie mogą, ale nie muszą być funkcjonalne. A oto proponowany system kryteriów przedstawiony graficznie. Znak (*f?*) przypomina, że dana grupa kryteriów wykrywa struktury unikalne, o których nie można z góry założyć, że są funkcjonalne, choć w praktyce często okazuje się, że tak jest istotnie.



Tabl. 1

*SI*. — Zajmiemy się teraz składniowo-gramatycznym polem badania. Kryteria składniowo-gramatyczne w pionowym rzucie podporządkowania, *SI*, nastawione są na wykrycie najczęściej się powtarzających typów struktur składniowych, które można by nałożyć jedno na drugie czy podpisać jedno pod drugim. Ścisłej mówiąc, struktury należące do poszczególnych pionowych rzutów podporządkowania *SI* wyłaniają się na podstawie grupowania jednostek syntaktycznych podobnych w ramach typów podstawowych, tj. najczęściej występujących. W ten sposób otrzymujemy struktury należące do *SIw*, tj. wielokrotnie się powtarzające, natomiast „odpad”, tj. struktury nietypowe, utworzą *SIu*. W praktyce

dobrze jest typy *SIw* pojmować dość szeroko, a dopiero w danym typie wyróżniać warianty. Tak np. w powieści *The Sound and the Fury* Williama Faulknera<sup>11</sup>, napisanej bardzo trudnym językiem eksperymentalnym, udało się sprowadzić podstawowe jednostki syntaktyczne do dwu tylko typów podstawowych. Pierwszy to zdania proste, niemodyfikowane, o małej liczbie wzorców, cechujące się przejrzystą budową gramatyczną (budowa pozostaje w ramach konieczności gramatycznej), np.:

*I put on my coat.* [s. 129]

*We left the road.* [s. 135]

*We went on.* [s. 127]

Zupełnym przeciwieństwem jest typ drugi. Należą tu tzw. grupy doczepione do zdań prostych, o bardzo różnorodnej, luźnej budowie (gdzie konieczność gramatyczna prawie zanika), nacechowane wieloznacznością składniową, szczególnie w swoim stosunku do poprzedzającego zdania prostego, a stąd i wieloznacznością semantyczną. Np. w zdaniu:

*Trees leaned over the wall, sprayed with sunlight.* [s. 112]

— grupa doczepiona *sprayed with sunlight* może składniowo odnosić się zarówno do *trees* jak i do *wall*. Warianty grup doczepionych idą najpierw w kierunku usamodzielnienia grup. Np. *her shiny pigtails* w zdaniu:

*She moved along just under my elbow, her shiny pigtails [...] [s. 131]*

— nie wykazuje już żadnej składniowej przynależności do zdania poprzedzającego. Dalsze warianty grup doczepionych dążą do dezintegracji konstrukcji składniowej, tak iż w końcu osiągają postać prawie że nie zorganizowanych szeregów słownych, gdzie swoboda składniowa jest już niemal zupełna:

*The chair arms flat cool smooth under my forehead shaping the chair the apple tree leaning on my hair above the eden clothes [...] [s. 111]*<sup>12</sup>

Składniowo język nie może już zejść dużo niżej nie tracąc przy tym funkcji komunikatywnej. (Zauważmy, że w języku polskim trudniej jest osiągnąć taki efekt, a to z powodu o wiele bardziej rozbudowanej

<sup>11</sup> Wszystkie przykłady z *The Sound and the Fury* cyt. za wyd.: London 1954. Chatto and Windus. — Przykłady ujęć gramatyczno-stylistycznych języka tej powieści pochodzą z pracy: I. Kałuża, *The Functioning of Sentence Structure in the Stream-of-Consciousness Technique of William Faulkner's "The Sound and the Fury" — A Study in Linguistic Stylistics*. „Zeszyty Naukowe UJ” 156 (1967). Prace Historycznoliterackie, z. 13.

<sup>12</sup> W oryginale kursywa Faulknera.

i gramatycznie koniecznej zgodności przypadku, rodzaju, liczby i osoby; zgodność ta o wiele częściej niż w angielskim wskazuje, które słowo łączy się z którym pod względem składni.) Istnieją natomiast wypadki, kiedy za zasadę budującą zdanie (i przekazującą jakieś treści) możemy uznać nie składnię, ale dźwięk, ściślej, pokrewne szeregi foniczne, jak np. u Joyce'a. To zjawisko należy już jednak do retorycznego pola badania i będzie omówione w dalszej części artykułu.

Wracając do podstawowych struktur u Faulknera, przedstawimy w uproszczeniu ich interpretację funkcjonalną. Koncepcją umożliwiającą usystematyzowanie interpretacji jest tutaj koncepcja opadającej skali przejrzystości konstrukcji składniowych. Ponieważ mamy do czynienia z materiałem pisanym techniką „strumienia świadomości”, można przyjąć, że skala ta odpowiada zmniejszaniu się czynnika racjonalnego w przedstawionych treściach umysłowych. Takie postawienie sprawy otwiera drogę do wydzielenia następujących struktur stylistycznych (tzn. tutaj struktur składniowych o określonej funkcji w dziele literackim):

struktura składniowa	funkcja
zdania proste	rejestrwanie prostych czynności przez świadomość bohatera;
grupy doczepione	przekazywanie wrażeń zmysłowych, szczególnie różnorodnych wrażeń wzrokowych, od wyraźnych, poprzez opalizujące, aż do zacierających się; efekty osiągnięte tutaj przypominają malarstwo impresjonistyczne;
warianty dezintegrujące budowę grupy doczepionej	przekazywanie głębszych, nie kontrolowanych pokładów świadomości, dochodzących aż do podświadomości.

Przy sposobności można wspomnieć, że często — choć nie u Faulknera — typowym manewrem tworzącym warianty struktur podstawowych jest stosowanie zmiennego szyku słów, inwersji, itd. W niniejszym artykule tym problemem nie będziemy się szerzej zajmować, ze względu na to, że badanie szyku słów jest dziedziną z dawna uznaną i nigdy nie pomijaną przez stylistykę tradycyjną.

Po ustaleniu struktur podstawowych, składających się na *SIw*, pozostają jeszcze struktury unikalne tworzące *SIu*. Jak pamiętamy, ten „odpad” może, ale nie musi, być funkcjonalny. Tak np. w języku osobniczym jednego z bohaterów *The Sound and the Fury*, niedorozwiniętego Benjy'ego, który posługuje się prawie wyłącznie zdaniami prostymi, pojawienie się zdań podrzędnie złożonych (stanowiących zresztą tylko 3,9% materiału) nie jest funkcjonalne w sensie oddawania psychiki bohatera. Zdania podrzędnie złożone stanowią tu tylko techniczne spoiwo,

bez którego tekst, składający się w dużej mierze z anormalnie krótkich zdań (przeciętnie 4,7 słowa w zdaniu), byłby nieznośnie chropawy. Ale o przykłady przeciwnej sytuacji, kiedy struktury zaliczone do *SIu* są artystycznie funkcjonalne, wcale nietrudno. Nie można np. wątpić o funkcjonalności następujących wersów Szekspirowskiego *Ryszarda III*:

*Is there a murtherer here? No; Yes, I am:  
Then fly: What from myself? Great reason: why?  
Lest I revenge. What? my self upon my self? [V, 3]<sup>13</sup>*

Na tle rozbudowanej, często retorycznie wyważonej składni, jakiej Ryszard zwykle używa, takie posiekanie i zredukowanie do minimum jednostek składniowych stanowi uderzający wyjątek. Ale też wyjątkowy moment oddany jest przez tę wyjątkową składnię. Bezpośrednio po ukazaniu się przeklinających go duchów, w noc przed rozstrzygającą bitwą, jest to jedyny moment wahania się Ryszarda na drodze zbrodni, a także jedyny moment strachu. Zwróćmy też uwagę, jak odkrywczą jest tu interpunkcja. Przez częste użycie dwukropka przekazuje ona pewną ciągłość myśli, której posiekana składnia przeczy. W ten sposób strach i wahanie, a jednocześnie wysiłek w kierunku ich przewycięzenia, przekazywane są równocześnie.

*SII.* — Mówiąc o dwukropku w roli łącznika między jednostkami syntaktycznymi, znaleźliśmy się już właściwie na terenie poziomego przebiegu liniowego *SII*. Kryteria składniowe przebiegu liniowego biorą pod uwagę związek pomiędzy wyróżnionymi w rzucie poziomym *SI* jednostkami składniowymi następującymi po sobie w tekście. Związki te sygnalizowane są przez sygnały przejściowe („*transitional signals*”), a to spójniki, zaimki osobowe, względne i wskazujące, rodzajniki, itp. Liczba i rodzaj sygnałów zależy od danego języka. Np. w angielskim dość znaczną rolę odgrywa rodzajnik, który w polskim nie istnieje. Natomiast w języku polskim będzie, w porównaniu z angielskim, większą rolę odgrywała składniowa zgodność przypadku, rodzaju, osoby — w odniesieniu do zaimków. Dla ułatwienia dyskusji podzielimy wszystkie sygnały przejściowe na: 1 — gramatycznie zdeterminowane i 2 — niezdeterminowane, z zastrzeżeniem, że podział ten będzie różnie przebiegać w różnych językach. Trzymając się zasadniczo systemu angielskiego, zauważymy, że w zdaniach:

*The boy got in the water. He went on. He turned and looked at Luster again. He went down the branch. [The Sound and the Fury, s. 14]*

<sup>13</sup> Tekst *Ryszarda III* cytuje się według wyd.: *The Penquin Shakespeare*. G. B. Harrison, ed. London 1953. Pozostałe cytaty Szekspirowskie (oraz dialog Ryszarda i Anny) pochodzą z wyd.: *The Complete Works of Shakespeare*. The Shakespeare Head Press, Odhams Press and Basil Blackwell. London 1947.

— forma zaimka *he* jest zdeterminowana gramatycznie (odnosi się do rzeczownika *the boy*, a więc musi być *he*, a nie *she* lub *they*; dalej, funkcjonuje jako podmiot, więc musi być *he*, a nie *him* czy *his*), natomiast nie ma żadnej konieczności tak częstego, bo w trzech kolejnych zdaniach, wyrażania podmiotu przez zaimek odnoszący się do tego samego, coraz odleglejszego desygnatu. Ten prosty przykład ilustruje więc zarówno zdeterminowane jak i niezdeterminowane użycie sygnałów przejściowych.

SII2. — Zajmiemy się teraz niezdeterminowanym użyciem sygnałów przejściowych SII2 na przykładzie spójnika *and*, stosując nadal podział na jednostki powtarzające się wielokrotnie *w* i jednostki unikalne *u*. Wybór spójnika *and* jest tym uzasadniony, że dostarcza on możliwie najprostszych przykładów dowolności użycia sygnału przejściowego między jednostkami syntaktycznymi lub pozostawienia ich bez takiego sygnału (w tym wypadku konkretnie — w układzie asyndetycznym). Skrajnym, ale za to wyraźnym przykładem jest tu znów idiolekt Benjy'ego z *The Sound and the Fury*. W  $\frac{2}{3}$  materiału posługuje się on tylko luźnymi jednostkami syntaktycznymi w układzie asyndetycznym. Cytowany powyżej przykład (ze s. 14) z tego właśnie idiolektu pochodzi. Pozostała  $\frac{1}{3}$  materiału stosuje na ogół układy parataktyczne łączone (prawie zawsze) za pomocą *and*, np.:

*We went out and Versh closed the door black.* [s. 25]

Czyli bezspójnikowość i jedyny spójnik *and* obejmują całkowity niemal system relacji pomiędzy jednostkami syntaktycznymi, z zupełnym pominięciem innych sygnałów przejściowych. To ubóstwo ma wyraźną funkcję: przekazuje upośledzoną umysłowość, która nie chwyta związków czasowych, przyczynowych itp. Umysł Benjy'ego rejestruje tylko obrazy jak kamera filmowa, ale montażu musi dokonać dopiero sam czytelnik. Zwróćmy przy okazji uwagę, jak ta technika „wciąga” czytelnika w fikcyjną rzeczywistość dzieła, gdyż musi on niejako współpracować z autorem.

W tym miejscu może roztropnie będzie się zastrzec, że to, co zostało powiedziane, bynajmniej nie znaczy, iż wystarczą krótkie zdańka w układzie asyndetycznym lub łączone przy pomocy spójnika koordynującego, aby uzyskać wiarygodny i artystycznie ciekawy „strumień świadomości” osobnika niedorozwiniętego. Omawiana cecha jest tylko jednym z czynników — zresztą w dużej mierze uchwytnych gramatycznie — współpracujących dla otrzymania ostatecznego efektu. Pamiętamy też, że założyliśmy, iż żadna jednostka struktury językowej nie jest nacechowana stylistycznie w sposób absolutny. Efekt zależy od układu kontrastów w danym systemie językowym, przy uwzględnieniu językowego tła danej epoki. W celu podkreślenia tej dość oczywistej prawdy posłu-

żymy się dobrze znanym i stylistycznie wielokrotnie komentowanym (ale w sposób impresjonistyczny, nie w ramach systemu) przykładem z Biblii. Oto początek klasycznego już dzisiaj przekładu *Genesis* na język angielski ("Authorized Version", 1611), gdzie jedynym omal łącznikiem jest znowu *and*, użyte z jakże jednak innym efektem niż w języku osobniczym idioty Benjy'ego:

*In the beginning God created the heaven and the earth.  
And the earth was without form, and void; and darkness was upon the  
face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters.  
And God said, Let there be light: and there was light. [Genesis, I]*

— i tak dalej, i tak dalej. Na 31 wersetów rozdziału I *Genesis* — 29 zaczyna się od *and* i używa *and* w  $\frac{2}{3}$  wypadków jako spójnika wewnątrzno-wersetowego. Nie wdając się w zależność tego przekładu od oryginału hebrajskiego, można stwierdzić, że na tle angielszczyzny w. XVI—XVII, lubującej się w skomplikowanej hipotaksie, wersety *Genesis* szczególnie uderzają prostotą. Ale nie jest to, jak u Benjy'ego, prostota monotonna i uboga, lecz przeciwnie, jest architektoniczna i monumentalna. Stosując kryteria nie tylko składniowe, ale i retoryczne (choć jako system te ostatnie zostaną omówione dopiero w części 2 niniejszego artykułu, to jednak metodologiczny przeskok okazał się konieczny), można wykazać, że zwielokrotnienie parataktycznie doczepianych zdań, które zwykle prowadzi do łańcuskowej monotonii<sup>14</sup>, daje w *Genesis* wrażenie jakiegoś przestrzennego układu koncentrycznego o zwiększającym się promieniu, przy czym ós układ stanowi powtarzający się motyw *and God saw that it was good*<sup>15</sup>. Układ otwiera pierwszy werseł:

*In the beginning God created the heaven and the earth,*

który jest wprowadzeniem zarówno tematu jak i podstawowej struktury zdania w sensie zdania jądowego („*kernel sentence*”); podmiot — cza-

<sup>14</sup> To oczywiście nie jest osąd odmawiający im racji bytu. Przeciwnie, taka łańcuskowa monotonia może być zamierzona. Tak jest np. u Faulknera (*The Sound and the Fury*, s. 177—178), w idiolekcie bardzo inteligentnego bohatera, Quentina: “*Then I carried the watch into Shreve's room and put it in his drawer and went to my room and got a fresh handkerchief and went to the door and put my hand on the light switch. [...] I found my toothbrush and got some of Shreve's paste and went out and brushed my teeth*”. Mamy tu do czynienia z rejestracją prostych czynności nic a nic nie obchodzących bohatera, w którego świadomości rzecz się odbywa.

<sup>15</sup> Zwróćmy przy sposobności uwagę, że zachodzi tu ciekawy wypadek użycia sygnału przejściowego unikalnego, tj. wykrywalnego przez kryteria *SII2u*. Mianowicie omawiany motyw wykorzystuje unikalny w kontekście rozdziału I *Genesis* spójnik podporządkowujący *that*, który w ten sposób wyróżnia motyw od innych wersetów i czyni go spoistym.

sownik orzeczenia — dopełnienie/orzecznik. Potem następują idące *crescendo* coraz dłuższe amplifikacje tego tematu w zdaniach łączonych polisyndetycznie za pomocą *and*, o podobnej, tylko coraz bardziej rozbudowanej strukturze, ześrodkowanych na tym samym (przeważnie) podmiocie *God*. I tak aż do ostatniego wersetu:

*And God saw everything that he had made, and, behold, it was very good. And the evening and the morning were the sixth day.*

Nie wdając się w szczegółową analizę progresji wersetów wzajemnie się wzmacniających przez strukturalne i tematyczne podobieństwa, odnotujmy tylko, w jaki sposób werset pierwszy i ostatni stanowią jedność. Dzieje się to nie tylko w warstwie semantycznej, gdzie werset ostatni jest amplifikacją pierwszego, ale i w warstwie na poły formalnej: określenie czasu (*in the beginning*) otwiera pierwszy werset i kończy ostatni (*and the evening and the morning were the sixth day*). Co więcej, w warstwie ściśle strukturalnej, *that he had made* ostatniego wersetu jest nominalizacyjną transformacją zdania *God made everything*, co z kolei jest wariantem gramatyczno-tematycznym pierwszego wersetu. Ażeby ten idący *crescendo* układ ześrodkowany na podmiocie *God* zobaczyć jako układ przestrzenny, trzeba jeszcze wziąć pod uwagę cytowany już motyw *and God saw that it was good*. Ważna jest tutaj zmiana w ostatnim wersecie na tryb rozkazujący *and, behold*, ze wzmocnionym *everything was very good*, co rzutuje wstecz na poprzednie wersety i pozwala ujrzeć je wszystkie w progresji, tym razem z perspektywy najdalszej i zarazem najszerszej<sup>16</sup>.

W sumie rozważania odnoszące się do działu *SII2w* raz jeszcze pozwalają na stwierdzenie, że ten sam element składniowy może funkcjonować w diametralnie różne sposoby, ale ażeby to udokumentować, trzeba często wziąć pod uwagę kryteria składniowe jednocześnie z retorycznymi. Traktując dalej rozdział I *Genesis* jako pewną stylistyczną całość, znajdziemy tam także przykłady funkcjonowania unikalnych sygnałów przejściowych gramatycznie niezdeterminowanych, wykrywalnych przez kryteria *SII2u*. Wspomniano już powyżej o funkcjonowaniu unikalnego *that* w powtarzającym się motywie tego tekstu. Dalej, pamiętamy, że dwa tylko wersety nie używały *and* na początku wiersza, a to werset 1 i 27. Wyjątkowy brak *and* w wersecie 1 jest funkcjonalny w sposób oczy-

<sup>16</sup> Przedstawioną tutaj pokrótce interpretację językowo-stylistyczną rozdziału I *Genesis* zawdzięczam w dużej mierze książce O. Thomasa *Transformational Grammar and the Teacher of English* (New York 1965, s. 221—224). Tamże zainteresowany czytelnik znajdzie pełniejsze — i to z pozycji gramatyki transformacyjnej — wyjaśnienie koncepcji koncentrycznego układu zdań parataktycznych w *Genesis* I, zbyt długie, by je można tutaj przytoczyć.

wisty: początkowe słowa *In the beginning* są absolutnym początkiem, *and* zaś łączyłoby je z czymś, co było przedtem. Jeszcze ciekawszy jest unikalny spójnik *so* w wersecie 27:

*So God created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them.*

*So* jest zapowiedzią, że werset będzie inaczej skonstruowany niż poprzednie. Nie ma tu w ogóle *and*, a cały werset składa się z asyndetycznie ułożonych wariantów na temat *God created man in his own image*. Wyjątkowe sygnały przejściowe — i wyjątkowa struktura zdania — podkreślają, że mowa tu o najważniejszym ze stworzeń, o człowieku.

*SIII*. — Tak więc gramatycznie niezdeterminowane sygnały przejściowe są wyraźnie funkcjonalne, co wypływa z charakterystycznej dla nich możliwości wyboru. Inaczej ma się rzecz, gdy chodzi o zdeterminowane sygnały przejściowe *SIII*. Tu wyboru nie ma, a zatem funkcjonalność stylistyczna jest wątpliwa. Ale gdy formy gramatyczne sygnałów zdeterminowanych, pomimo że są gramatycznie konieczne, zostają pogwałcone — nabierają one tym samym wyrażnej funkcjonalności. Chwył ten jest używany, i to częściej niżby się zdawało, w nowszych technikach poetyckich i powieściowych, a szczególnie w technice „strumienia świadomości”. Tak np. u Faulknera mamy:

*The prettiest girl was with Gerald in front too. They watched me through veils, with a kind of delicate horror. [The Sound and the Fury, s. 140]*

Pluralna forma sygnału przejściowego *they* każe go gramatycznie odnieść do dwóch poprzedzających rzeczowników, z których każdy jest w liczbie pojedynczej, *the girl* i *Gerald*. Ale przy takiej interpretacji *Gerald* „nosiłby woalkę”, tak że z całości kontekstu semantycznego wynika, że *they* odnosi się do rzeczownika w liczbie mnogiej — *the girls*, który występuje o 10 wierszy tekstu wcześniej (s. 139) i gramatycznie zupełnie nie łączy się z *they* z cytowanego zdania. Chwyty takie, stosowane umiejętnie, tak by współdziałały z innymi podobnej natury, przyczyniają się do przekazywania spontaniczności nie kontrolowanego procesu myślowego, a co najważniejsze, czynią to bezpośrednio, nie przez opis.

*SIIN:\**. — Koncepcja pogwałcenia gramatyczności sygnałów przejściowych prowadzi nas do jeszcze jednego sposobu badania tych sygnałów, i to zarówno zdeterminowanych jak i niezdeterminowanych. Tym sposobem jest porównanie z normą w sensie ilościowym. Zastrzeżyliśmy się co prawda na początku niniejszego artykułu, że takie porównania są na razie metodologicznie niewskazane, a to z braku liczbowo opracowanych norm. Możemy jednak przyjąć za S. R. Levinem, że niektóre sygnały



przejściowe są „tak normalne, iż tylko te, które różnią się od normy, nadają się do analizy stylistycznej”<sup>17</sup>. Czyli w owym jednym wypadku dla uchwycenia tego, co funkcjonalne stylistycznie, możemy wykorzystać opozycję: norma — odstępstwo od normy, przy czym uważamy, że normę potrafimy jakoś w przybliżeniu określić na podstawie dotychczasowego doświadczenia językowego i bardzo szeroko pojętego kontekstu danego zjawiska językowego<sup>18</sup>. Zabieg pozostaje jednak metodologicznie ryzykowny i dlatego wskazane jest ograniczyć jego zastosowanie wyłącznie do tekstów współczesnych, jako że ich język, możemy założyć, wyrósł z podłoża języka, którym sami mówimy, czyli którego „normy” są nam w praktyce znane, choć dokładnie, „naukowo”, nie potrafimy ich jeszcze określić. Takie postępowanie jest szczególnie usprawiedliwione w stosunku do tekstów, które aż proszą się o to, bo wyrosły z buntu przeciw konwencjom językowym, artystycznym, społecznym — stwarzając jednocześnie nowe konwencje, ale to już inna sprawa. „Chciałem rozbić skonwencjonalizowany język” — mówi Eugène Ionesco w jednym z wywiadów<sup>19</sup>, a o tym, jak to robi i w jakim celu, można by napisać sporą rozprawę. Trzymając się jednak naszego zagadnienia, tj. odbiegających od normy sygnałów przejściowych *SIAW*, zacytujmy tylko część znanego przemówienia Naczelnika Straży Pożarnej z *Łysej śpiewaczki*, opartego na jednego rodzaju sygnale przejściowym — na podporządkowującym zaimku względnym *who, whose, whom*:

*My brother in law had, on his father's side, a first cousin whose maternal uncle had a father-in-law whose paternal grandfather had in second marriage married a young native girl whose brother had met, during one of his voyages, a girl with whom he fell in love and by whom he had a son who married a gallant governess who was no other than the niece of an obscure leading seaman in the British Navy, whose adoptive father had an aunt who spoke fluent Spanish, and who was probably one of the grand-daughters of an en-*

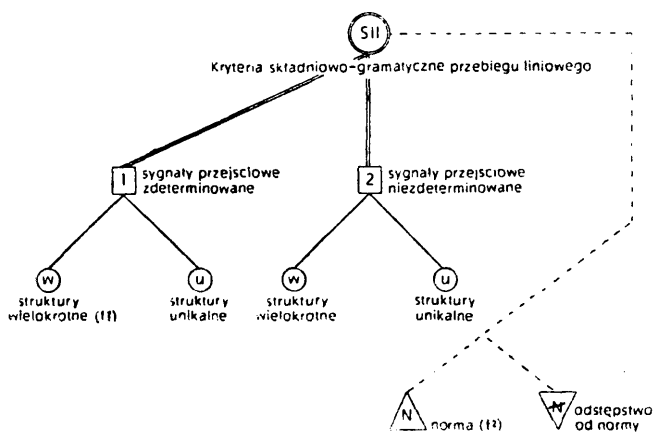
<sup>17</sup> Levin, *op. cit.*, s. 17. Dla wygody czytelników zainteresowanych stanowiskiem Levina w odniesieniu do sygnałów przejściowych podaję ten cytat w szerszym kontekście (uwaga: Levin nie używa terminu „*transitional signals*”, lecz bardziej ogólnego „*relations between linguistic elements over an extended text*”): „*Relations that exist between linguistic elements over an extended text do not necessarily lead to results which are interesting for stylistic analysis. Thus, even in ordinary discourse, there are supra-sentence relations. We find such relations, for example, in the use of pronoun to refer to antecedents in preceding sentences, and also in certain other types of agreement — for example, of number or tense — between elements occurring in successive sentences. The second type of agreement is an obligatory one and so cannot be relevant to the question of style. The first type, while not obligatory in the strict sense, is nevertheless so normal that only the failure to observe it would be relevant for stylistic analysis*”.

<sup>18</sup> Enkvist, *op. cit.* Zob. też przypis 4 w niniejszym artykule.

<sup>19</sup> Zob. *Jeszcze jeden wywiad z Ionesco*. „Dialog” 1965, nr 7, s. 137.

*gineer who died young, who was the grandson of a vinegrower, whose wine was excessively poor [...]*<sup>20</sup>.

— i tak dalej, i tak dalej. W całości tego „przemówienia” mamy 24 kolejne sygnały przejściowe w formie zaimka względnego, tak że najwytrawniejszemu gramatykowi zakręci się w głowie, zanim zliczy stopnie podporządkowania, co jest tutaj, na szczęście, czynnością całkowicie zbędną. Ściśle gramatycznie rzecz biorąc, nie ma ograniczeń co do liczby ogniów w takim łańcuchu podporządkowania, każdy jednak bez wątplenia zauważy, że przytoczony tu sposób używania sygnałów przejściowych nie mieści się w normie językowej, w sensie przeciętnej częstotliwości zaimków względnych w zdaniu. W *Łysej śpiewaczce* chwyt ten współpracuje z innymi chwytami formalnymi w walce z banałem językowym dramaturgicznym i obyczajowym (niekończące się rozmowy „genealogiczne”), a co ciekawe, robi to poprzez wyolbrzymienie i zwielokrotnienie tego



Tabl. 2

<sup>20</sup> E. Ionesco, *The Bald Prima-Donna*. Translated by D. Watson. London 1961, s. 110—111. Dla jednolitości cytuję przekład angielski, który zresztą w niczym nie zmienia postaci gramatycznej omawianego problemu. Wersja oryginalna (cyt. za: E. Ionesco, *La Cantatrice Chauve*. W: *Théâtre I*. Editions Gallimard. Paris 1954, s. 43—44): „*Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père paternel avait épousé en secondes nocces une jeune indigène dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille dont il s'était épris et avec laquelle il eut un fils qui se maria avec une pharmacienne intrépide qui n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la Marine britannique et dont le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol et qui était, peut-être, une des petitesfilles d'un ingénieur, mort jeune, petit-fils lui-même d'un propriétaire de vignes dont on tirait un vin médiocre [...]*”.

banau do którejś tam potęgi, zgodnie zresztą z satyryczno-farsowym charakterem tej „antyszuki”, jak ją sam autor nazwał.

Przedstawione powyżej przykłady funkcjonalnego użycia sygnałów przejściowych każą zwrócić baczną uwagę na tę pozornie nieefektywną kategorię gramatyczno-stylistyczną. Jeżeli zaś chodzi o metody postępowania przy badaniu sygnałów przebiegu liniowego, to okazało się, że istnieje tu więcej możliwości, niż przedstawiono na pierwszym ogólnym diagramie kryteriów gramatyczno-składniowych. Uzupełniony diagram kryteriów składniowo-gramatycznych przebiegu liniowego *SII* przedstawia tablica 2.

## 2

Kryteria dotychczas omawiane badają pole składniowo-gramatyczne i odnoszą się do całości badanego tekstu. Są też konieczne w tym sensie, że powstają z ilościowego ujęcia struktur składniowych danego tekstu, prowadząc przy tym do oddzielenia struktur wielokrotnych od unikalnych. Inaczej rzecz się przedstawia na polu badań retorycznych. Przedmiotem badań jest tu dodatkowy, pozagramatyczny związek elementów struktury językowej. Jest on niejako nałożony na język i stanowi właściwość autora, a nie języka jako takiego. Kryteria retoryczne, do których omówienia teraz przystępujemy, badają ten związek dodatkowy; nie są więc konieczne, gdyż zastosowalne są tylko tam, gdzie związek taki istnieje. Związek ten<sup>21</sup> powstaje na skutek specjalnych układów, w które wchodziły identyczne lub podobne elementy językowe należące do kolejnych warstw struktury językowej, od warstwy fonologicznej i morfologicznej, poprzez leksykalną, aż do składniowej<sup>22</sup>. Wszystkie te warstwy — ale tylko w pewnych partiach tekstu — stanowią zatem retoryczne pole badania. Dla łatwiejszego zrozumienia takiego postawienia sprawy przypomnijmy, że cechy narzucone przez metrum i schemat rymowy wiersza, rym i rytm, także można rozumieć jako taki ponadgramatyczny związek. Przy tym podobieństwo między owymi dwoma

<sup>21</sup> Nawiasem mówiąc, zbadanie tego dodatkowego związku retorycznego oraz ewentualnych cech prozodycznych — to chyba jedyny językoznawczy sposób, w jaki można by pojmować styl jako coś nałożonego na język ponadgramatycznie. Zob. przypis 3.

<sup>22</sup> Te warstwy wyróżniono według Hilla (*Introduction to Linguistic Structures*, s. 326): „*The normal hierarchy moves through phonology, morphonology, lexicon and syntax in succession*”. Schemat ten, jako najprostsz y z możliwych, został tu przyjęty ze względów praktycznych. Nie wyklucza to oczywiście możliwości przyjęcia za podstawę schematów bardziej rozbudowanych, np. z rozbiciem fonologii na system foniczny, akcentuacyjny i rytmiczny, w zależności od cech, które w danym utworze domagają się przebadania.

związkami: tradycyjnie uznanym i „retorycznym” (w naszym tu rozumieniu), sięga tak daleko, że oba mogą, choć nie muszą, wpłynąć na czysto gramatyczną strukturę zdania. Kryteria retoryczne nie są zasadniczo nastawione na wykrycie związków rymu i rytmu. Można by je zresztą tak skonstruować, ażeby obejmowały i to zagadnienie, co jednak nie wydaje się — wobec wysokiego poziomu, jaki osiągnęły badania nad tymi elementami — w niniejszym zarysie metody konieczne. Inaczej mówiąc, proponowane tutaj kryteria nie mają na celu uwypuklenia różnicy między wierszem a prozą. Można się jednak spodziewać, że zastosowane systematycznie do wielu tekstów prozaicznych i poetyckich pozwoliłyby na statystyczne ujęcie cech języka charakterystycznych dla obu działów literatury. Ale to już jest rodzaj badań przekraczający możliwości badacza indywidualnego. W skromniejszym natomiast zakresie byłoby niewątpliwie ciekawe zestawienie wyników badań nad rymem i rytmem jakiegoś wybranego dzieła z wynikami badań uzyskanymi na podstawie proponowanych tutaj kryteriów retorycznych. Otrzymalibyśmy wtedy pełniejszy obraz zjawisk językowych tkwiących obiektywnie w strukturze języka dzieła literackiego.

Wobec tego, że zakresy obu pól badania, gramatyczno-składniowego i retorycznego, nie muszą się pokrywać — pole retoryczne jest z założenia węższe, bo nie obejmuje całości tekstu (co nie wyklucza istnienia tekstów, w których pole retoryczne obejmuje cały tekst) — trzeba też zacieśnić pojęcie powtarzania, stosowane dotychczas jako obiektywny wyróżnik językowy, pozwalający na wyodrębnienie struktur stylistycznych. Zacieśnienie to przyjmie postać koncepcji krotności retorycznej identycznych lub podobnych elementów struktury językowej. Przyjrzyjmy się temu bliżej. Jak wynika z właściwości retorycznego pola badania, krotność jest taką odmianą powtarzania, która z założenia nie dotyczy całości tekstu. W praktyce występuje zatem w nieregularnych skupieniach. Trudność w tym, jak wyróżnić takie krotności elementów struktury językowej, czyli jak się przekonać, czy pewne układy powtórzeniowe elementów struktury językowej są nieprzypadkowe, i stąd funkcjonalne, a więc zgodnie z naszą terminologią stanowią struktury stylistyczne.

I tak np. gdybyśmy chcieli zbadać, czy fonem (f) jest nieprzypadkowo powtarzany, więc tworzy krotność retoryczną w następującym odcinku tekstu:

*the funeral baked meats*

*Did coldly furnish forth the marriage tables.* [Szekspir, *Hamlet*, I, 2]

— można by to sprawdzić przez stwierdzenie częstotliwości występowania fonemu /f/ w tym odcinku tekstu, w porównaniu z przeciętną

częstotliwością występowania, obliczoną przy pomocy rachunku prawdopodobieństwa. Można by tak postępować w odniesieniu do jednostek każdej warstwy struktury językowej, chociaż warstwa składniowa narządzałaby specjalne trudności ze względu na większą niż w innych warstwach dowolność w kombinowaniu elementów. Ale jak dotąd nie rozporządzamy takimi statystycznie wypracowanymi przeciętnymi. Wydaje się więc, że na razie trzeba się oprzeć na koncepcji odstępstwa od normy uwarunkowanej przez dotychczasowe doświadczenie językowe (wprowadzonej już w części 1 niniejszego artykułu, zob. także przypis 3), co pozwoli powziąć decyzję, czy częstotliwość danego elementu w pewnym określonym tekście może być uznana za wyższą od przeciętnej. Nie jest to jednak wyjście metodologicznie zadowalające, gdyż z wyjątkiem skrajnych wypadków, jak „chrząszcz brzmi w trzcinie”, decyzje takie, oparte wyłącznie na „intuicyjnej” ocenie częstotliwości, wcale nie byłyby ani łatwe, ani, jak można przypuszczać, jednomyślne. Czyli raz jeszcze sprawdza się przyjęta na początku zasada, iż wobec braku statystycznych danych należy z dużą ostrożnością używać koncepcji porównania języka badanego z językiem pojętym jako całość, a koncentrować się raczej na wykrywaniu cech indywidualnych badanego języka. Idąc po tej linii zauważymy, że to, co w cytowanym powyżej zdaniu zwraca uwagę na fonem /f/, to nie tyle sprawa częstotliwości jego występowania: 3 razy na ogólną liczbę 45 fonemów segmentalnych tworzących omawiane wersy, ile sprawa pozycyjnej odpowiedniości występowania: 3 razy w nagłosie na ogółem 11 wyrazów<sup>23</sup>. Ta właśnie koncepcja o d p o w i e d n i o ś c i pozycyjnej<sup>24</sup> elementów struktury językowej względem siebie w ramach danego wycinka należącego do wyższego szczebla organizacji językowej wysuwa się na naczelne miejsce, jako narzędzie pozwalające nam dotrzeć do struktur stylistycznych w retorycznym polu badania. W przeciwieństwie do częstotliwości, która na razie pozostaje jeszcze w sferze ocen „intuicyjnych”, odpowiedniość jest cechą obiektywnie uchwytną „gołym okiem” i nadaje się do ścisłego opisu językoznawczego. Występować może na każdym szczeblu organizacji językowej, a więc np. odpowiedniość fonemów w ra-

<sup>23</sup> W cytowanym przykładzie mamy oczywiście do czynienia z dobrze znaną i od wieków stosowaną zasadą aliteracji. Posłużyłam się nim, gdyż aliteracja stanowi najprostszy przykład odpowiedniości pozycyjnej. Łatwo przewidzieć, że proponowane tutaj kryteria będą nieraz odkrywać chywyty i figury retoryczne dawno skodyfikowane, ale będą to robić z pozycji całościowego i sformalizowanego systemu.

<sup>24</sup> Zob. także koncepcję odpowiedniości („*positional and paradigmatic equivalence*”) u Le v i n a (*op. cit.*, rozdz. 3: *Paradigms and Positions*), która uwzględnia także warstwę semantyczną.

mach jednostek leksykalnych, odpowiedniość morfemów związanych w ramach jednostek składniowych, odpowiedniość jednostek składniowych w ramach większego ogólnego schematu składniowego, itd. Jako narzędzie opisu języka, odpowiedniość pozycyjna jest klasą otwartą, gdyż liczba pozycji odpowiednich względem siebie (określanych przez cechy charakterystyczne otoczenia) jest nieograniczona. Język angielski jako pozycyjny, tzn. posługujący się szykiem słów dla zaznaczenia wielu stosunków składniowych, jest specjalnie wyczulony na odpowiedniość pozycyjną.

W języku polskim natomiast, należy przypuszczać, co najmniej równorzędną rolę będzie grała odpowiedniość paradygmatyczna, a to ze względu na nieporównanie większe niż w angielskim bogactwo paradygmatów tworzonych za pomocą morfemów związanych. Odpowiedniość paradygmatyczna może także występować na każdym szczeblu organizacji języka. Powstaje ona, gdy do jakiegoś stałego elementu językowego dodamy elementy zmienne, które element stały zdolny jest przyjmować, przy czym oba te rodzaje elementów należą do tego samego szczebla organizacji językowej, a ujmowane są — podobnie jak w wypadku odpowiedniości pozycyjnej — w ramach jakiegoś szczebla wyższego. Zatem odpowiedniość paradygmatyczna jest klasą zamkniętą, gdyż liczba elementów odpowiadających tym warunkom będzie ograniczona. (Według naszego podejścia — ograniczona w badanym „idiolekcie”, ale byłaby też ograniczona w stosunku do języka jako całości.) Np. w warstwie fonologicznej po /b/ w nagłosie mogą w języku angielskim nastąpić wszystkie spółgłoski i dyftongi, ale z samogłosek niezgłoskotwórczych tylko /j/, a ze spółgłosek tylko płynne /l/ i /r/. W warstwie morfologiczno-leksykalnej do rdzenia *wait* dodamy morfemy związane, ażeby otrzymać *waiting*, *waits*, *waited*, *waiter*<sup>25</sup>, ale nie *\*waitful*, *\*waitless*. Na szczeblu składniowym do elementu stałego *I made him go* możemy dodać np. przysłówek albo drugi bezokolicznik i otrzymać *I made him go quickly*, *I made him go and fetch it*, ale nie możemy dodać imiesłowu czasu teraźniejszego *\*I made him going*, itd.

Powyższe rozważania na temat koncepcji częstotliwości i odpowiedniości zostały wprowadzone w celu sprecyzowania koncepcji krotności retorycznej. Krotnością retoryczną będzie więc taki układ powtórzeń identycznych lub podobnych elementów struktury językowej w warstwie fonologicznej, morfologicznej, leksykalnej, składniowej, lub w ich kom-

<sup>25</sup> Na szczeblu morfologiczno-leksykalnym mamy wtedy figurę znaną z retoryki klasycznej jako poliptoton: „*the repetition of words derived from the same root*” (S. Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. New York 1947, s. 83), jedną z tych, które da się formalnie określić.

binacjach, który w języku obojętnym ma małe prawdopodobieństwo pojawienia się, a przede wszystkim cechuje się odpowiedniością pozytywną i/lub paradygmatyczną tych elementów. Sprecyzowawszy w ten sposób pojęcie krotności retorycznej możemy stwierdzić, że kryteria retoryczne wykrywają krotności elementów fonologicznych, morfologicznych, leksykalnych, składniowych, oraz ich kombinacje, przy czym w grę wchodzi jednostki identyczne lub podobne (np. /m/, /n/ jako spółgłoski nosowe uznamy za podobne<sup>26</sup>). Wykryte w ten sposób struktury uznamy za nieprzypadkowe i funkcjonalne, a więc za struktury stylistyczne na polu retorycznym.

Podobnie jak kryteria składniowo-gramatyczne *S*, kryteria retoryczne *R* rozpadają się na dwa działy, tj. pionowy rzut podporządkowania *RI* oraz poziomy przebieg liniowy *RII*. Wyróżnikiem jest tutaj typ odpowiedności pojętej jako przerywana i ciągła. A więc odpowiedność przerywana (np. fonem /f/ w nagłosie kilku wyrazów) jest cechą charakterystyczną rzutu podporządkowania *RI*, podczas gdy odpowiedność ciągła (np. „*Pat, waiter, waited, waiting to hear [...]*” — J. Joyce, *Ulysses*, s. 352) jest cechą charakterystyczną przebiegu liniowego *RII*. Mniej konkretnym na pierwszy rzut oka, ale w praktyce bardzo przydatnym sposobem odróżnienia tych dwu działów jest określenie odpowiedności ciągłej jako wpływającej na składnię zdania w stopniu o wiele większym niż odpowiedność przerywana. Przy przedstawianiu struktur stylistycznych odkrytych przy pomocy *RI* i *RII* będziemy się trzymać typów możliwie „czystych”. W rzeczywistości jednak linia podziału między *RI* i *RII* nie jest tak wyraźna jak w kryteriach składniowych. Ponadto same krotności retoryczne występują najczęściej w kombinacjach, tworząc najprzeróżniejsze wzory. Dlatego też na tabl. 3 kryteria retoryczne poszczególnych szczebli zostały przedstawione jako przyczyniające się do odkrycia wypadkowego wzoru, jaki może powstać z wielości i różnorodności elementów retorycznych. Wzory te omówimy już tylko szkieletowo, przyjmując, że można wśród nich wyróżnić dwa zasadnicze typy: symetryczno-antytetyczny i asymetryczno-zazębiający się.

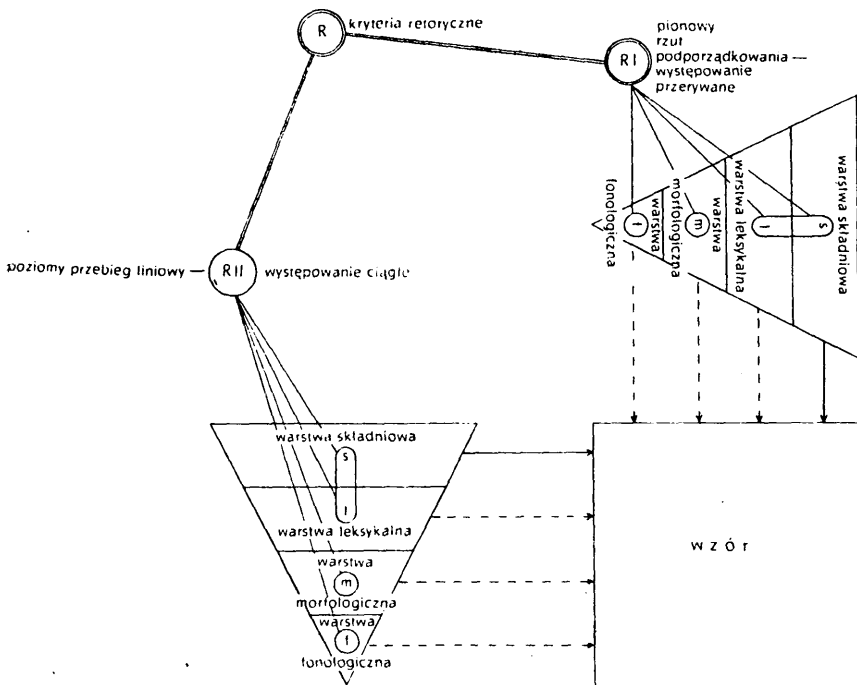
Nie na tym koniec różnic pomiędzy kryteriami składniowo-gramatycznymi a retorycznymi. Dalszą konsekwencją przerzucenia się z koncepcji powtarzania na koncepcję krotności retorycznej jest to, że w kryteriach retorycznych nie można teoretycznie wyróżnić struktur wielokrotnych *w* i unikalnych *u*. Powtórzenia w krotności retorycznej są bowiem wielokrotne w obrębie tego odcinka tekstu, który tę krotność

<sup>26</sup> Jakie jednostki w danej warstwie struktury językowej uznajemy za podobne, podawać będziemy przy definiowaniu kryteriów retorycznych odnoszących się do danej warstwy.

zawiera, ale unikalne w stosunku do całości utworu. Nie ma też już mowy o teoretycznym wyróżnieniu struktur, które w kryteriach składniowych opatrywaliśmy znakiem (f?) przypominającym, że nie są one z założenia funkcjonalne. O krotnościach retorycznych, jako o wysoko zorganizowanych zespołach elementów językowych, które mają zerowe prawdopodobieństwo pojawienia się w języku obojętnym, z góry zakładamy, że są funkcjonalne. Stąd na tabl. 3 brak znaków *w*, *u*, (f?).

Wreszcie ostatnią ważną różnicą między składniową a retoryczną metodą badania jest to, że interpretacja funkcjonalna struktur stylistycznych pola retorycznego może posiadać (i zwykle posiada) jakiś konkretny punkt odniesienia. Przy interpretacji struktur stylistycznych pola składniowego zakładaliśmy, że ładunek stylistyczny daje się w zasadzie interpretować w sposób abstrakcyjny, a to dzięki kontrastom formalnym w obrębie danego systemu składniowego. Natomiast na retorycznym polu badania interpretacja często łączy się asocjacyjnie z jakimś innym systemem znaków, czy nawet z jakimiś konkretnymi wziętymi z rzeczywistości, np. gdy krotność fonologiczną zinterpretujemy jako onomatopcję.

Omówiony system kryteriów retorycznych można graficznie przedstawić w sposób następujący:



Tabl. 3



Damy teraz przegląd działania kryteriów retorycznych, grupując je nie według przynależności do rzutu podporządkowania czy przebiegu liniowego, jak to miało miejsce w wypadku kryteriów składniowych, lecz według przynależności do danej warstwy organizacji językowej (fonologicznej, morfologicznej itp.), tak że np. *RI*f i *RII*f będą następować po sobie.

Rf. — Kryteria fonologiczne Rf służą do wykrywania krotności fonemów identycznych lub podobnych (tj. posiadających pewne cechy wspólne, np. /m/, /n/ jako spółgłoski dźwięczne nosowe mogą być uznane za podobne, pomimo że różnią się, jeżeli chodzi o miejsce artykulacji) w występowaniu przerywanym *RI* lub ciągłym *RII*. Działanie *RI*f można zilustrować cytatem przytaczanym przy omawianiu pojęcia krotności retorycznej. Tak więc wiemy już, że w tekście:

*the funeral baked meats*  
*Did coldly furnish forth the marriage tables.* [Hamlet, I, 2]

fonem /f/ tworzy krotność retoryczną dzięki trzykrotnie powtarzającej się odpowiedności pozycyjnej (w nagłosie). Pozostaje sprawa interpretacji. Otóż komentatorzy Szekspira dawno już zauważyli, że /f/ powtarzane w nagłosie (aliteracja) wzmacnia uczucie wstępu czy pogardy wyrażone w tym zdaniu<sup>27</sup>. Nikt jednak nie rozważał, dlaczego tak jest. Wydaje się, że właśnie w takich wypadkach pomocna będzie zasada interpretacji asocjacyjnej jednostek wydzielonych w retorycznym polu badania. Zgodnie z tą zasadą możemy sobie uzmysłwić, że fonem /f/ w nagłosie, czasem wzmocniony wybuchowym /p/, ma bezpośredni związek z ekspletami wyrażającymi odrazę w różnych językach, a więc angielskie *fie*, polskie *fe*, *pfe*, *fuj*, niemieckie *pfui*, itd., i stąd jego emocjonalnie ujemne działanie. (Jak do tego doszło w historycznym rozwoju tych języków nie ma dla nas znaczenia, tak samo jak zagadnienie, czy wybór fonemu jest tutaj czysto arbitralny, czy też zawiera elementy naśladowictwa.)

Weźmy teraz przykład krotności fonologicznej złożonej z fonemów podobnych:

*if th'assassination*  
*Could trammel up the consequence, and catch,*  
*With his surcease, success* [...] [Szekspir, Makbet, I, 7]

Występują tutaj spółgłoski syczące: /s/ i /ʃ/ (trące i bezdźwięczne), i to w tak dużej liczbie, że sama tylko „intuicyjna” ocena częstotli-

<sup>27</sup> Zob. np. H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare* — „Hamlet”. London 1937, rozdz.: *The Verse and the Prose*.

wości wystarczy, ażeby orzec, iż mamy do czynienia z krotnością retoryczną. Jeśli zaś odpowiedniość pozycyjną fonemów pojmiemy w sposób szeroki, tzn. za odpowiadające sobie uznamy pozycję nie tylko nagłosową i wygłosową, ale także wewnętrzną w wyrazie, to zaobserwujemy, że spółgłoski syczące występują tu we wszystkich tych możliwych pozycjach. Szczególnie uderzające jest to w kluczowych wyrazach: *assassination* [ə,sesi'neiʃn], *surcease* [sə'si:s], *success* [səs,ʃes] gdzie mamy po 3 bezdźwięczne spółgłoski syczące, a w 2 ostatnich nawet w identycznych pozycjach. (Do tego dochodzą jeszcze ewentualnie inne podobne spółgłoski, dźwięczne i bezdźwięczne, a to trące: /z/, /f/, /θ/, /θ/ i zwarto-trące /tʃ/). Te trudne do wymówienia zestawy współgrają z równie trudną, porzywaną, a równocześnie skondensowaną składnią, podkreślając mękę psychicznych zmagañ Makbeta. Niewykluczone są też skojarzenia z sykiem bólu, przestachu, czy nawet ogólnego niepokoju i zaburzeń w przyrodzie.

Samą krotność fonologiczną pojawiającą się w słowach *surcease*, *success* można już właściwie uznać za krotność w występowaniu ciągłym (szereg wyliczeniowy), kształtującą do pewnego stopnia składnię zdania, a więc wykrywaną przez zastosowanie kryteriów *RIIf*. O wiele częstsze od wyliczeniowych są tutaj jednak szeregi gradacyjne w ramach wspólnej cechy, np. szereg samogłosek przednich. Świetnym materiałem do omawiania takiej „muzycznej” organizacji tekstu jest *Ulysses* Joyce'a, a szczególnie epizod 9 *The Sirens*, którego obiektywnym punktem odniesienia w ogólnej organizacji tekstu są Syreny z *Odysei*. Muzyczna organizacja tekstu wcale nie musi oznaczać, że rezultat będzie „ładny”, jak się to potocznie przyjęło, cokolwiek można by pod tym terminem rozumieć. Weźmy np. takie zdania:

*Bald deaf Pat brought quite flat pad ink. Pat set with ink pen quite flat pad. Pat took plate dish knife fork. Pat went.* [*Ulysses*, s. 359].

Łatwo zdecydować, że po pierwsze: zdania te wcale nie są „ładne”; po drugie: różnią się od „normalnej” angielszczyzny. Odbiega od normy już sam fakt, że wszystkie 24 słowa tutaj występujące to wyłącznie monosylaby, przeważnie o budowie: spółgłoska — samogłoska — spółgłoska. Spójrzmy jednak na zagadnienie — zgodnie z założeniem przyjętym na początku — nie od strony porównywania danego „idiolektu” z językiem jako całością, lecz od strony wewnętrznych regularności, jakie ten idiolekt wykazuje. Przekonamy się wtedy, że na 44 pozycje spółgłoskowe w nagłosie i wygłosie mamy 35 spółgłosek wybuchowych i 8 trących, a tylko 1 spółgłoska wyłamuje się spod tej reguły. Spośród 24 fonemów samogłoskowo-dyftongowych — 20 można zaliczyć do gra-

dacyjnego szeregu przednich: /i/, /e/, /ei/, /æ/, /ai/<sup>28</sup>, i, z wyjątkiem dyftongów (które zajmują tylko 3 pozycje), do fonemicznie krótkich. Teraz pozostaje jeszcze zobaczyć, jak taka gradacyjna krotność fonologiczna w występowaniu ciągłym może wpływać na składnię. Otóż zacieśnienie budowy słowa do modelu: spółgłoska — samogłoska — spółgłoska, wyeliminowało możliwość użycia związanych morfemów strukturalnych, które normalnie działają jako wyróżniki części mowy („class markers”), a także możliwość użycia słów strukturalnych, np. przyimków (z wyjątkiem *with* o fonemicznej budowie zbliżonej do opisywanego szeregu gradacyjnego), które są w dużej mierze odpowiedzialne za sygnalizowanie stosunków między częściami zdania<sup>29</sup>. Konsekwencją jest tendencja do zagubienia normalnej struktury zdania na rzecz szeregów wyliczeniowych, w których każdy wyraz otrzymuje identyczny przycisk. Ponieważ, jak wiemy, słowa w omawianych zdaniach są wyłącznie jednosylabowe, otrzymujemy w efekcie szereg równorzędnie akcentowanych sylab, podczas gdy w angielskim normalny tok rytmiczny jest jambiczno-izorytmiczny: ◡' ◡', przy czym ilość sylab nieakcentowanych nie gra większej roli, gdyż zostają one odpowiednio zredukowane. W sumie, odwracając porządek rozumowania, można powiedzieć, że naczelną zasadą, na której opiera się struktura zdania, jest w powyższym cytacie z *Ulyssesa* element suprasegmentalny równego przycisku na każdej sylabie. Daje to efekt ciężkiego i monotonnego *staccato*, do czego przyczynia się także fonemiczne wyposażenie słów, składających się głównie ze spółgłosek wybuchowych i krótkich samogłosek. Nic dziwnego, że zdania te są w rezultacie „nieładne.” Mają one oczywiście specjalną funkcję w tekście Joyce'a. Oddają obecność i ruchy starego kelnera, przygłuchego i poruszającego się ciężko, a co najważniejsze, oddają to nie przez opis, lecz bezpośrednio, sugerując wrażenia słuchowe, wzrokowe i dotykowe.

Eksperymenty z taką irracjonalną komunikacją mogą przybrać wiele różnych form, których nie sposób tu wyliczyć. Ogólnie mówiąc, krotności fonologiczne wpływają wtedy na kształtowanie się kolejnych warstw struktury językowej. W przykładzie powyżej cytowanym krotność fonologiczna kształtowała składnię. Schodząc do niższej warstwy struk-

<sup>28</sup> Dyftong /ai/ także zaliczono do przednich, gdyż: jego pierwszy element jest „przedni” w stosunku do tylnego angielskiego /a:/, drugi zaś element jest przednią głóską przejściową.

<sup>29</sup> Nie dysponuję danymi co do częstotliwości wyróżników części mowy („class markers”) w języku angielskim. Natomiast jeżeli chodzi o wyrazy strukturalne („structural or function words”), udział ich w zdaniu ocenia się statystycznie na około 1/3 ogólnej liczby wyrazów danego tekstu. Zob. Fries, *op. cit.*, s. 104.

tury języka, tj. do warstwy leksykalnej, zauważymy, że krotność retoryczna może się ograniczyć do kształtowania pojedynczej jednostki słownej, jak w następującym przykładzie:

*Her wavyavyeavyheavyeavyevyevy hair uncomb'd.* [*Ulysses*, s. 358].

Mamy tutaj przymiotnik złożony z *wavy* i *heavy* oraz ich fonologiczne gradacje bez pierwszej spółgłoski. Chodzi znów o bezpośrednie, nie przez opis, przekazanie wrażenia zmysłowego (wzrok, dotyk). W warstwie najniższej, tj. fonologicznej, kształt fonologiczny pozostaje już samoistny, nie ma składni ani budowy morfologicznej:

*Tschink. Tschunk.* [*Ulysses*, s. 375].

Ta onomatopeiczna krotność retoryczna, choć nie jest onomatopeją konwencjonalną (jak np. *kuku*), znów oddaje sytuację bezpośrednio, przez sugerowanie wrażeń zmysłowych. W tekście krotność ta jest poprzedzona słowami *They lifted*, które odnoszą się do kieliszków, s ł y s z y m y ich dźwięk, kiedy pijący trącają się nimi.

Jeszcze kilka słów o najbardziej podstawowej funkcji, jaką mogą spełniać krotności fonologiczne. Jest to funkcja zespalania, cementowania elementów językowych (w sposób o wiele mniej rygorystyczny niż przy użyciu rymu), co sprawia, że dane wyrażenie, urywek tekstu, itp., pamięta się łatwiej. Zjawisko to częste jest w literaturze (np. nagminnie w angielskim używana aliteracja), ale w najczystszej formie występuje w języku reklam, specjalnie preparowanym w celu skłonienia klienta do kupna. Jest to więc jeden z języków „nieobojętnych” („*non-casual*”), który nie musi być językiem dzieła literackiego. Za przykład niech posłuży popularny slogan reklamowy sprzed kilku lat: *Pepsicola peps you up*, a także połączenie, czy odwrotnie, skrócenia wyrazów, jak: *non-iron*, *mini* i *big beat*. Przyjęły się one w różnych językach, a część swojej „chwytliwości” niewątpliwie zawdzięczają krotnościom retorycznym, w które układają się tworzące je fonemy. Słowa [*'non'aion*] i [*'mini*] charakteryzują się odpowiedniością pozycyjną spółgłosek nosowych, a *mini* na dodatek powtarza tę samą samogłoskę; [*'big bi:t*] poza odpowiedniością pozycyjną spółgłosek wybuchowych stosuje gradację samogłoskową /i/ : /i:/. Reasumując — stwierdzimy, że krotności fonologiczne to bogaty dział środków retorycznych w różnych rodzajach języka.

*Rm.* — Przechodzimy do kryteriów morfologicznych *Rm*. Służą one do wykrywania krotności morfemów związanych (fleksyjnych i derywatywnych) oraz słów strukturalnych o podobnej do morfemów związanych funkcji gramatycznej (np. słowa posiłkowe mają funkcję gramatyczną podobną do fleksji, gdy używamy ich przy tworzeniu czasów: będą

*pisala* — *I shall be writing*), identycznych lub podobnych (za podobny uważa się np. ten sam morfem związany użyty w różnych funkcjach gramatycznych w zdaniu, jak np. angielska forma zakończona na *-ing*, które może występować jako element składowy czasownika w formie osobowej, jako samoistny element czasowników, tj. imiesłów, jako rzeczownik odsłowny, itd.) w występowaniu przerywanym *RIm* lub ciągłym *RIIm*. I tak kryteria *RIm* odkrywają następującą krotność form czasownikowych:

*And is it thus? repays he my deep service  
With such contempt? made I him King for this?* [*Ryszard III*, IV, 2]

Mamy tutaj trzykrotne powtórzenie formy pytajnej czasu prostego tworzonej przez inwersję: czasownik osobowy — podmiot, przy czym sam czasownik ma postać: temat + morfem związany {-s}/{-d}, a formy czasownikowe charakteryzują się odpowiedniością w ramach struktury zdania. Fakt, że są to formy dzisiaj już nie używane (z wyjątkiem czasowników specjalnych, jak *be*, *can*) powoduje, iż krotność tego rodzaju tym bardziej przyciąga naszą uwagę. Może on więc być wykorzystany przy interpretacji funkcjonalnej, ale w niczym nie zmienia istoty samej krotności retorycznej, która powstaje ze specjalnego układu powtórzeń jakichś form, niezależnie od tego, czy są one dziś w użyciu, czy też nie. Szekspir, jak wiadomo, miał do dyspozycji dwa sposoby tworzenia formy pytajnej czasu prostego: starszą, syntetyczną (jak wyżej), oraz nowszą, analityczną (*does he repay?*, a więc nie używającą morfemu związanego). Gramatycznie rzecz biorąc, ich dystrybucja nie jest w języku Szekspira dystynktywna, często występują tuż obok siebie — np. *Rozalinda* wypytuje *Celię* o *Orlanda*: *What said he? How looked he? Wherein went he? Did he ask for me? Doth he know that I am in the forest?* (*Jak wam się podoba*, III, 2) — lub różnicują się w zależności od wymogów metrum w danym wersie. Miewają natomiast specjalne funkcje stylistyczne. Tak właśnie jest w cytowanym powyżej przykładzie z *Ryszarda III*, gdzie krotność złożona z powtórzeń krótszej, syntetycznej formy pytajnej — włączając w ten tok pytajnych inwersji także *and is it thus?*, chociaż tu nie ma innej możliwości gramatycznej — nadaje szczególną dobitność retorycznemu skądinąd (w sensie ogólnie przyjętym) pytaniu *Buckinghama*.

Najprostszym typem zdania ukształtowanego przez krotność morfologiczną wykrywalną przy użyciu *RIIm* (występowanie ciągłe) jest znów szereg wyliczeniowy. Tak m. in. wyraża się wściekłość *Hamleta* na zbrodniczego stryja:

*bloody, bawdy villain!*  
*Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!* [*Hamlet*, II, 2]

Związane morfemy {-y}, {-less}, {-ous} układają się tu w częściowo ząbwiąjący się schemat: *aabccb*, wskutek czego ma się wrażenie, że raz zaczęty łańcuch sam wytwarza dalsze ogniwa, co potęguje ekspresywność furii. Zauważmy też przewagę bezdźwięcznych syczących /s/ w wygłosie morfemów należących do krotności retorycznej, tak że mamy tutaj kombinacje krotności wykrywalne przez połączenie *RIIf* i *RIIm*. Dla uzmysłowienia ważności rodzaju schematu, w jaki układają się morfemy związane, przytoczymy jeszcze znany *passus* Poloniusza:

*The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral* [...]. [*Hamlet*, II, 2]

Ten sam morfem związany {-al} powtórzony jest tutaj 11 razy, a jedyną odmianę stanowi jego rozmieszczenie w kolejnych grupach zawierających 1, 2,2,2, 4 {-al}, co rzutuje także na elementy supra-segmentalne rytmu, pauzy i melodii. Takie sztywne, mechanicznie dwójkowe narastanie daje tutaj nieodparcie komiczny efekt. W ogóle można chyba powiedzieć, że ze wzrostem techniki takie chwytów językowe, oparte niegdyś na abstrakcyjnym pojęciu mechaniczności, zyskały teraz na wyrazie, bo kojarzą się dodatkowo z konkretnymi „wcieleniami” tej abstrakcji. Omawiany *passus* Poloniusza może nam się obecnie skojarzyć np. z marionetkowością ruchu w filmie niemym.

Zajmiemy się teraz krotnością morfologiczną powstałą z odpowiedniości paradygmatycznej:

*Pat, waiter, waited, waiting to hear* [...]. [*Ulysses*, s. 352]

Ponieważ elementem stałym w paradygmacie jest tutaj powtarzający się element leksykalny *wait*, mamy już do czynienia z kombinacją, na którą składają się *RIIm* i *RIII*. Przykład ten jest dosyć niezwykły, jeżeli chodzi o sposób kształtowania składni przez krotność retoryczną z niższej warstwy organizacji języka. Morfemy związane dodane do *wait* oraz pozycja w zdaniu słów otrzymanych w ten sposób sprawiają, że przy zastosowaniu ściśle gramatycznej analizy gradacyjny szereg: *waiter*, *waited*, *waiting*, zostanie określony jako przydawka rzeczownika, czasownik osobowy orzeczenia, główny element konstrukcji imiesłowowej. Z punktu widzenia konieczności gramatycznej w strukturze zdania — mamy więc najpierw element fakultatywny, potem konieczny, i wreszcie taki, który zależnie od rodzaju analizy można traktować dwojako, a więc mający cechy konieczności i niekonieczności zarazem. Ale tutaj ich układ w paradygmatycznej krotności retorycznej sprawia, że „odczuwa się” je jako elementy wyliczeniowe, wszystkie tej samej wagi w zdaniu, równe. Daje to specyficzny falujący efekt, tym bardziej że derywaty od *wait* pochodzą od dwu różnych zastosowań tego czasownika: *wait* (*waited*, *waiting*)

i *wait on (waiter)*. Konstrukcja ta znowu oddaje bezpośrednio niezręczne ruchy starego kelnera przez sugerowanie wrażeń zmysłowych i stanu emocjonalnego (zniecierpliwienie) bohatera, którego strumień świadomości mamy tu przedstawiony. Na uwagę zasługuje jeszcze fakt, że środki retoryczne mogą tak ukształtować język, iż „wrażenie” retoryczne nie zgadza się z analizą gramatyczną. Takie dwutorowe traktowanie języka znał już Szekspir i zastosował najświetniej w *Makbecie*.

*Rl.* — Omawiając powyższy przykład, znaleźliśmy się już częściowo na terenie powtórzeń leksykalnych. Kryteria leksykalne *R2* służą do wykrywania krotności jednostek leksykalnych identycznych lub podobnych (np. to samo słowo w różnych funkcjach gramatycznych lub semantycznych) w występowaniu przerywanym *R1l* lub ciągłym *R1ll*. Krotności czysto leksykalne muszą być z natury rzeczy rzadkie, bo ograniczone do powtórzeń jednego słowa. Jeżeli powtarzane są chociażby dwa słowa tworzące całość (tj. nie rozdzielone np. końcowym znakiem przestankowym, jak kropka czy wykrzyknik), mamy już strukturę syntaktyczną oraz powtórzenia leksykalne, czyli zjawisko wymagające kryteriów leksykalnych i składniowych. Dlatego też kryteria czysto leksykalne są mało użyteczne i zwykle stosuje się je w połączeniu z innymi. Najczęściej, jak już wiemy, z kryteriami składniowymi (co zostało zaznaczone na tabl. 3), a nierzadko także z morfologicznymi (jak w ostatnim przykładzie). Czystą krotnością leksykalną jednostek identycznych, którą wykryją kryteria *R1l*, jest np. imię *Caddy* powtarzane pojedynczo, parami i trójkami w całej części 2 *The Sound and the Fury*. Krotność powstaje więc tutaj w ramach jednej części powieści i spełnia rolę motywu przewodniego przedstawionego w tej części monologu wewnętrznego.

Jeżeli chodzi o krotności podobnych jednostek leksykalnych w występowaniu przerywanym, to na wzmiankę zasługuje jeszcze dość typowe w angielskim użyciu ich w grze słownej, w kalamburze. Popularne „*puns*” używane są głównie dla osiągnięcia efektu komicznego, np.:

*For my part, I had rather bear with you than bear you; yet I should bear no cross, if I did bear you, for I think you have no money in your purse.*  
[Błażen Probiarczyk w *Jak wam się podoba*, III, 4].

Gra słów oparta jest tutaj na różnicy znaczeń i cech składniowych czasowników *bear with* — ‘znosić czyjeś humory’, itp., i *bear* — ‘nosić’. Ale „*puns*” bywały także używane przez Szekspira i innych jako przekazniki treści poważnych, nawet tragicznych, jak np. w reakcji Antoniusza na śmierć Cezara:

*O world, thou wast the forest to this hart:  
And this, indeed, O world, the heart of thee.* [Szekspir, *Juliusz Cezar*, III, 1].

— gdzie mamy grę słów powstałą z użycia homofonów *hart* [ha:t] 'jelen' i *heart* [ha:t] 'serce'. Dla laika nie wciągniętego w językowe zwyczaje epoki chwyt taki będzie w najlepszym razie dziwaczny, a więc funkcjonalnie chybiony. W związku z tym nasuwa się teoretyczna uwaga dotycząca interpretacji funkcjonalnej struktur retorycznych. Mianowicie interpretacja ta musi w pewnej mierze uwzględnić zwyczaje retoryczne (w naszym i klasycznym pojęciu tego słowa) danej epoki, podobnie jak interpretacja konstrukcji składniowych musi uwzględnić zwyczaje składniowe danej epoki (zob. *SII2w*, omówienie przykładu z *Biblii*). Musimy jednak uświadomić sobie, że nasza interpretacja dawnych struktur stylistycznych ma domieszkę współczesności. Jesteśmy przecież uwarunkowani przez język współczesny, a także przez język literatury współczesnej, który jest na ogół albo skrótowy, albo eksperymentalny, albo jedno i drugie, ale w każdym razie stanowi jakieś przeciwieństwo w stosunku do wybujałości, retoryczności (w sensie retoryki klasycznej) czy elegancji języka dawnych epok.

Krotności leksykalne w występowaniu ciągłym, wykrywalne przy pomocy *RIII*, także oznaczają się skrajnością funkcji. I tak prosty szereg wyliczeniowy z przyciskiem na każdym powtórzonym elemencie:

*Never, never, never, never, never!* [Szekspir, *Król Lir*, V, 3].

(krotność w ramach składni jednego wersu) — to w ustach Lira wyraz nieodwracalnej bezwzględności losu, przejmujący okrzyk elementarnej i ostatecznej rozpacz, szczególnie na tle jego dotychczas prawdziwie królewskiej retoryki. Na przeciwnym biegunie funkcjonalnych możliwości ciągłych krotności leksykalnych znajdzie się np. Poloniuszowe zonglowanie jednostkami leksykalnymi, tak że zajmują one przemienne, krzyżujące się pozycje w składni — jako podmiot i orzecznik rzeczownikowy, łączone za każdym razem tym samym czasownikiem *is* (poprzedzonym zredukowaną formą zaimka *it*):

*(That he is mad) 'tis true: 'tis true, 'tis pity,  
And pity 'tis 'tis true [...]* [*Hamlet*, II, 2].

Mamy tu znowu mechanistyczno-komiczny efekt (zob. poprzednie omówienie językowych gierek Poloniusza w *RIm*). Właśnie ta mechaniczność przekonuje nas, że sam Poloniusz nie bardzo jest świadom komicznego efektu swej retoryki; czasem jednak zdobywa się na odrobinę krytycyzmu i np. cytowane powyżej zdanie kończy niespodziewaną oceną: *a foolish figure*.

Rs. — Pozostaje jeszcze do omówienia ostatnia, najwyższa warstwa struktury językowej, jaką tu bierzemy pod uwagę, tj. składnia kształtowana retorycznie. Jest to oczywiście zupełnie inne zagadnienie od bada-



nia składni w obrębie pola składniowo-gramatycznego S. Kryteria składniowe na polu retorycznym służą do wykrywania krotności jednostek składniowych identycznych lub podobnych (tj. zawierających elementy, które, choć różnie ukonstruowane, spełniają tę samą funkcję gramatyczną, np. podmiot w zdaniach składniowo podobnych może być raz rzeczownikiem, raz zaimkiem, przymiotnikiem, bezokolicznikiem, zdaniem podrzędnym, itp.) w występowaniu przerywanym *RI*s lub ciągłym *RII*s. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, niż miało to miejsce przy omawianiu niższych szczebli organizacji języka. Po pierwsze dlatego, że składnia dopuszcza więcej możliwości wyboru tej czy innej struktury językowej, a tym samym ma do dyspozycji większą różnorodność elementów i ich kombinacji. Po drugie, samą składnię można dyskutować na różnych poziomach. Weźmy np. zdanie: *A big tree stood there*. Wyróżnimy: całe zdanie pojedyncze jako jednostkę składniową; rozbijemy tę jednostkę na 3 elementy składowe: podmiot — czasownik orzeczenia — dopełnienie przysłówkowe; z kolei te elementy rozbijemy na składniki bezpośrednie, np. podmiot w tym zdaniu składa się z rodzajnika, przymiotnika i rzeczownika. W konsekwencji przy wyodrębnianiu krotności składniowych trzeba dobrze rozróżniać poziomy w obrębie warstwy składniowej. I tak np. krotność charakteryzującą się odpowiedniością pozytywną będziemy pojmować jako powtórzenia na terenie niższego poziomu składniowego w ramach poziomu wyższego, aż dojdziemy do wycinków tak dużych jak zdanie (w sensie: od dużej litery do kropki, zob. przypis 9), kilka zdań, paragraf, część 1 powieści, itd. Dalszą trudnością jest to, że krotności składniowe rzadko kiedy występują w postaci czystej, zwykle łączą się z krotnościami innych warstw struktury językowej, najczęściej z leksykalnymi (zob. tabl. 3).

Te dodatkowe elementy powtórzeniowe są właściwie nie do uniknięcia w krotnościach składniowych w występowaniu przerywanym, wykrywalnych przez *RI*s(1). Bez tych dodatkowych elementów cementujących — podobieństwo czy nawet identyczność składniowa jednostek nie następujących po sobie nie byłaby w ogóle „odczuwana” jako krotność retoryczna. Najprostszym przykładem są tutaj krotności składniowo-leksykalne służące jako motywy przewodnie, np. *Caddy smelled like trees* rozsiane po całej części 1 *The Sound and the Fury*, w ramach której tworzy krotność. W poezji zwrotkowej przybierają one często formę refrenu, jak sławne *Mais où sont les neiges d'antan* François Villona czy *Timor mortis conturbat me* w *Lamencie* Williama Dunbara.

Jeżeli chodzi o kombinowane, składniowo-leksykalne krotności elementów podobnych, to warianty mogą występować zarówno na szczeblu leksykalnym jak i składniowym. Mistrzem w operowaniu tak ukształtowanymi krotnościami-motywami jest Szekspirowski Jago. Te, których

używa w celu opętania Otella, charakteryzują się tak dużą ilością wariantów, że elementy stałe są niemal niedostrzegalne, wzór jest delikatny, nie narzucający się, i często spleciony z kwestiami wygłaszanymi przez Otella, tak że wciąga go coraz głębiej w „psychologiczne sidła” — wszystko to językowo zbyt skomplikowane, by się dało pokrótce przedstawić. Za to gdy upatrzona ofiara jest naturą prostacką, Jago nie wysila się na takie subtelności. Motywem przewodnim jego rozmowy z Roderygiem jest niewyszukane *Put money in thy purse* powtórzone 5 razy plus tylko 3 warianty, przy czym ostatni zawiera jakby podsumowanie:

*fill thy purse with money,  
make all the money thou canst,  
therefore make money.* [Szekspir, *Otello*, I, 3].

— razem 8 powtórzeń na 29 wierszy tekstu wygłaszanego przez samego Jagona, bez owych subtelnych zazębień z tekstem wygłaszanym przez upatrzoną ofiarę, jak się to dzieje w wypadku samego Otella. Metoda przekonywania jest więc znów dostosowana do rozmówcy.

Krotności składniowe w występowaniu ciągłym, wykrywalne przez *RIIs*, pojawiają się — jakkolwiek rzadko — w stanie czystym, bez żadnego scementowania. Ich najprostsza postać przypomina klasyczny izokolon:

*Irks care the srop-full bird?*

*Frets doubt the maw-crammed beast?* [R. Browning, *Rabbi Ben Ezra* (1864)].

Odpowiedniość pozycyjna poszczególnych elementów składni jest tutaj stuprocentowa, choć nie ma ani jednego powtórzenia leksykalnego (rodzajnik *the* jest elementem strukturalnym raczej niż leksykalnym). Wiersz zaś uzyskuje pewną rytualistyczną podniosłość tonu, tym bardziej że kluczowe, wypunktowane formy gramatyczne (inwersyjne formy pytajne) są archaizowane<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Por. tę samą formę gramatyczną w cytacie z *Ryszarda III* Szekspira: „*Repays he my service... Made I him King...?*”, przytoczonym powyżej jako ilustracja *RIIm*. Interpretacja funkcjonalna jest jednak różna. W *Ryszardzie III*, który powstał w r. 1593, forma ta nie jest sama w sobie nacechowana stylistycznie, staje się nią dopiero przez udział w krotności retorycznej. *Rabbi Ben Ezra* R. Browninga powstał przeszło dwa i pół wieku później (1864), kiedy inwersyjna forma pytajna nie była już normalnie używana. Jest ona więc, jako archaiczna, nacechowana stylistycznie sama w sobie, a nie dopiero dzięki przynależności do krotności retorycznej. Ale w systemie tutaj proponowanym sprawa ta należy do gramatyczno-składniowego, nie do retorycznego pola badania. Tutaj wspomnieć o niej można tylko w związku z interpretacją funkcjonalną, jako o archaizmie wzmacniającym podniosłość tonu. Sama zaś krotność retoryczna powstaje oczywiście tylko z powtarzania podobnych form w odpowiednich względem siebie pozycjach, niezależnie od tego, czy te powtarzane formy są archaiczne czy współczesne.

Wzór. — Właściwe pole do popisu zyskują jednak krotności składniowe dopiero przez łączenie się z powtórzeniami z innych warstw struktury języka. Daje to nieograniczone możliwości kombinowania form i równie niemal nieograniczone możliwości ich wykorzystania funkcjonalnego. Systematyczne przedstawienie głównych typów powstałych stąd wzorów o wiele przekracza ramy niniejszego zarysu metody. Trzeba się więc będzie zadowolić tylko bardzo ogólnym wytyczeniem kierunków klasyfikacyjnych. Przyjmujemy, że osią wzoru są krotności składniowe (zaznaczone na tabl. 3 linią ciągłą), a towarzyszą im krotności z przynajmniej jednej spośród pozostałych warstw: fonologicznej, morfologicznej, leksykalnej (dlatego zaznaczone są na tabl. 3 linią przerywaną). Wobec tego główny wyróżnik klasyfikacyjny dotyczyć musi warstwy składniowej. Jest nim pojęcie odpowiedniości symetrycznej skontrastowanej z odpowiedniością asymetryczną. Wszystkie dotychczas omawiane krotności składniowe oznaczały się odpowiedniością symetryczną, tj. taką, którą można ująć w ściśle składniowych kategoriach. Odpowiedniość asymetryczna jest trudna do zdefiniowania. Wydaje się, że teoretycznie można o niej stwierdzić jedynie, iż jakkolwiek dotyczy warstwy składniowej, to jednak wykracza poza jej ramy i używając powtórzeń na różnych szczeblach struktury językowej, narzuca „retoryczne” podobieństwo w konstrukcji zdania tam, gdzie kryteria ściśle składniowe by go nie znalazły. W ten sposób wszystkie warstwy struktury językowej mogą współdziałać w kształtowaniu zdania niejako na równych prawach (zob. poniżej przykład z Faulknera).

Drugą parą pojęć pomocną przy klasyfikacji wzorów jest antytetyczność i ząębianie się. Antytetyczność — w sensie, w jakim będziemy tutaj tego pojęcia używać — dotyczy wszystkich warstw struktury językowej (także fonologicznej, np. opozycja: dźwięczne — bezdźwięczne), a ponadto warstwy semantycznej, i to w bardzo zasadniczy sposób. Jest ona zresztą kategorią znaną i w językoznawstwie (jako opozycyjność), i w stylistyce tradycyjnej. Drugie potrzebne nam pojęcie: ząębianie się, wchodziło w definicje niektórych figur retoryki klasycznej (np. anadiploza<sup>31</sup>), ale, o ile mi wiadomo, nie bywało używane jako samodzielny wyróżnik klasyfikacyjny. Ząębianie się to powtarzanie elementów językowych w różnych członach zdania, głównie w pozycji końcowej jakiegoś członu i początkowej/środkowej członu następnego. Może ono również dotyczyć wszystkich warstw struktury językowej, a ponadto warstwy semantycz-

<sup>31</sup> G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*. Westminster 1895, s. 210 (wyd. 1: 1589): „Ye haue another sort of repetition when with the worde by which you finish your verse, ye beginne the next verse with the same”. — Miriam Joseph, *op. cit.*, s. 82: „Anadiplosis is the repetition of the last word of one clause or sentence at the beginning of the next”.

nej. Mając tedy do dyspozycji przy opisie wzorów cztery wyróżniki klasyfikacyjne, z których co najmniej dwa muszą wystąpić równocześnie, natomiast nie mogą wystąpić wszystkie cztery razem, można by teoretycznie otrzymać sześć zasadniczych kombinacji (por. tabl. 4 poniżej), przyjmując, że symetryczność i asymetryczność są pojęciami wykluczającymi się, a więc nie mogą pojawić się jednocześnie (co w rzeczywistości i tak nie jest niemożliwe, gdyż symetryczność może dotyczyć jednego, asymetryczność zaś drugiego poziomu składni). W dalszej dyskusji ograniczymy się tylko do dwu typów wzorów, ale ów stosunek 6:2 powinien uprzytomnić, jak duże uproszczenie stosujemy. Te dwa teoretycznie postulowane typy to: symetryczno-antytetyczny (antytetyczność postulowana jako cecha wprowadzająca urozmaicenie do monotonnej odpowiedniości symetrycznej) i asymetryczno-zazębiający się (zazębienie jako dodatkowe spoiwo umożliwiający powstanie jakiejś przybliżonej odpowiedniości tam, gdzie nie ma odpowiedniości ścisłej). Że cechy te istotnie dość często chodzą parami, zostało potwierdzone przez przebadanie niedużego wprawdzie, ale różnorodnego materiału, zestawionego metodą doboru przypadkowego. Mniej więcej 50% przykładów dało się zaklasyfikować jako należące do jednego z tych dwu typów.

Zilustrujemy je teraz pokrótce. Oto przykład wzoru symetryczno-antytetycznego, przy czym elementy antytetyczne, głównie leksykalne, ale także morfologiczne, znajdują się w odpowiadających sobie pozycjach, same zaś jednostki składniowe są ściśle odpowiednie względem siebie jak w klasycznym izokolonie:

Gloster: *Vouchsafe, divine perfection of a woman,*

Lady Anne: *Vouchsafe, defus'd infection of a man,*

Gloster: *Of these supposed evils, to give me leave,*

Lady Anne: *For these known evils, but to give me leave,*

Gloster: *By circumstance, but to acquit myself.*

Lady Anne: *By circumstance to curse thy cursed self.* [Ryszard III, I, 2].

i tak dalej, i tak dalej. Oczywiście, w rzeczywistości Gloster (późniejszy Ryszard III) mówi najpierw wszystkie swoje wersy, a Lady Anna potem swoje, ale układ zestawiający odpowiadające sobie wersy obojga ułatwi opis zjawisk retorycznych. W tych sześciu omal że identycznie ukształtowanych wersach mamy tylko dwa warianty składniowe: pozycję *but* (w wersie 2 Anny, 3 Glostera) i rozbudowane *thy cursed self* u Anny w wersie 3 (funkcjonalne, bo zawiera myśl przewodnią kwestii wygłoszonych przez Annę w całym niemal dialogu), odpowiadające pojedyn-

czemu *myself* w tym samym wersie Glostera. Sama antytetyczność jest przynajmniej do pewnego stopnia uchwytna formalnie: *perfection: in-faction, man : woman*; natomiast przeciwstawne *divine : defus'd*, spięte kłamrą aliteracji, i *supposed : known*, spięte jednością funkcji morfemu związanego ({-n}), jest tutaj allomorfem morfemu {-ed}), wkracza także na teren semantyki. Nie ulega wątpliwości, że chcąc usystematyzować wzory antytetycznych krotkości składniowych, trzeba by do proponowanego tutaj systemu dodać kryteria wykrywające opozycje semantyczne także tam, gdzie nie są one przekazywane przez kontrasty formalne.

Przystępując do interpretacji funkcjonalnej wzorów symetryczno-antytetycznych, stwierdzimy następujące zależności. Im więcej trzeba przy opisie stosować kryteriów opozycji semantycznej, tym bardziej odpowiedniość składniowa podporządkowana jest antytetyczności znaczeń, do których uwypuklenia służy, sama zaś gra rolę podrzędną. Natomiast w sytuacji odwrotnej, gdy formalne kryteria wystarczają lub prawie wystarczają, odpowiedniość składniowa uderza jako ważniejsza. Przykład, który omawiamy, eksponuje w sposób umiarkowany antytezę semantyczną, toteż sztywność struktury zdaniowej i antytetyczność znaczeń mają tu równy udział w osiągnięciu końcowego efektu. Nie jest to tylko „*encounter of wits*”, choć tak tę metodę dialogu nazywa sam Ryszard. Mało jest chyba fragmentów w literaturze światowej, gdzie język tak sztywny i nienaturalny, stworzony według sztucznych kanonów, tak dobrze oddawałby sztuczną i niezgodną z naturą sytuację. Ryszard stara się tutaj o względy Anny, której męża i teścia niedawno zabił, a rozmowa odbywa się dosłownie poprzez trumnę tego ostatniego. Podobną metodę przekonywania, ale o wiele mniej efektownie, zastosuje Ryszard potem w rozmowie z królową wdową, której córkę chce poślubić, chociaż zgładził jej braci i przyczynił się do śmierci jej ojca. Struktura językowa obu dialogów wskazuje na „odczłowieczenie” osób biorących w nich udział, a szczególnie samego Ryszarda, który nadaje w nich ton. Tym samym właśnie struktura językowa sygnalizuje nam konieczność spojrzenia na przedstawione sytuacje w planie innym niż plan bezpośredniej prawdy psychologicznej. Idąc w ślad za sugestiami Jana Kotta (*Szekspir współczesny*. Warszawa 1965), można by zaryzykować następującą paralelę z teatrem współczesnym. Podobnych struktur językowych (tyle że w języku współczesnym) mógłby użyć np. Ionesco, gdyby zamiast wziąć za „model” podręcznik do nauki obcego języka, jak to uczynił w *Łysej śpiewaczce*, zajął się eksperymentowaniem, jaką to „literaturę” mogłaby stworzyć pedantycznie zaprogramowana maszyna. Przez takie, dla wielu zapewne dziwaczne, zestawienie chcę uzmysłowić fakt, że nawet najsztywniejsze kanony językowe minionych epok — użyte przez mistrza,

mogą dziś być odczytane na nowo, nic nie tracąc ze swojej funkcjonalności.

Przerzucamy się teraz na przeciwny biegun, do wzorów asymetryczno-zazębiających się. Inna zupełnie jest ich technika, inne funkcje. Powtarzających się regularności prawie nie ma, sam wzór aż nadto często gubi się. Takie właśnie struktury stylistyczne znamienne są dla prozy poetyckiej Faulknera, gdzie przyczyniają się m. in. do przekazywania ciągłości toku świadomości właśnie dzięki zazębieniu się wzorów, gdyż jedno ogniwo wytwarza jakby automatycznie następne. Sugerowanie różnych treści odbywa się tu znowu bezpośrednio, nie przez opis. O „czyste” i proste przykłady takich wzorów raczej trudno, są one z natury rzeczy długie i skomplikowane, można jednak spotkać w miarę krótkie kombinacje:

<sup>1</sup>*The sound of bees diminished,* <sup>2</sup>*sustained yet,* <sup>3</sup>*as though instead of sinking into silence,* <sup>4</sup>*silence merely increased between us,* <sup>5</sup>*as water rises.*  
[*The Sound and the Fury*, s. 122].

Mamy tutaj pięć członów (ponumerowanych dla ułatwienia dyskusji), w których na pierwszy rzut oka trudno dopatrzeć się odpowiedniości. Zazębienia widać łatwiej. A więc dwa pierwsze człony łączą się dzięki związanemu morfemowi {-ed}, który, dla urozmaicenia, występuje zresztą w dwu różnych funkcjach gramatycznych. Człony 3 i 4 zazębiają się wyrazem *silence*, który kończy człon 3, a zaczyna 4, jako jego podmiot. Człony 3 i 5 scementowane są spójnikiem *as* : *as though*, a więc wprowadzającym wariant. Dalsze scementowanie następuje przez powtórzenia leksykalno-semantyczne w układzie asymetrycznym *abb* (*sound* : *silence* : *silence*) oraz przez opozycje semantyczne i fizyczne w sensie długości wyrazu:

*diminish* : *sink*  
*increase* : *rise*

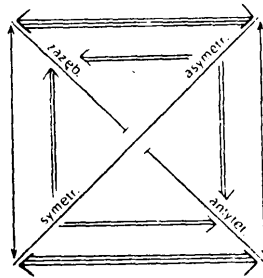
— tym razem w krzyżującym się, a więc symetrycznym układzie *abab*; wreszcie przez powtórzenie fonemów /s/, /z/, onomatopeicznych, bo zdanie mówi o brzęczeniu pszczół. Tylko obecność elementów zazębiających i cementujących człony sprawia, że możemy określić człony 1 i 2 oraz 3 i 5 jako asymetrycznie odpowiadające sobie składniowo. Bez tych dodatkowych elementów integrujących — wzór tego typu w ogóle nie byłby odbierany jako wzór. Dobrym sposobem unaocznienia takich ezoterycznych wzorów jest specjalny układ graficzny, który podporządkowuje jedne pod drugimi elementy niby-odpowiednie w warstwie składniowej, leksykalnej i, jeżeli się da to przedstawić, morfologicznej (warstwy fonologicznej już nie można tak uchwycić). W wypadku prozy poetyckiej

jest to po prostu przedstawienie jej w formie wolnego wiersza, który stanowi i tak w pewnym sensie:

*The sound of bees diminished,  
 sustained yet,  
 as though instead of sinking into silence,  
 as water rises.*

*silence merely increased between us,*

Jest to więc praktyczny sposób przedstawienia konkretnego tekstu w ramach modelu Wzór na tabl. 3, gdzie miejsce na wzór pozostawiono puste. Teoretyczne ujęcie możliwości kombinowania zasadniczych cech wzorów przedstawia się następująco (im grubsza kreska łączy dane cechy, tym większa jest częstotliwość występowania ich kombinacji).



Tabl. 4 — Wzór

Na tym kończymy przegląd działania kryteriów składniowych i retorycznych w rzucie podporządkowania i przebiegu liniowym oraz kryteriów retorycznych klasyfikujących wzory. Odkryte przy ich pomocy struktury stylistyczne charakteryzują się ogromną różnorodnością form i mogą spełniać najrozmaitsze funkcje w dziele literackim. Ze wszystkich problemów poruszonych w niniejszym zarysie metody najbardziej kontrolersyjnym pozostaje niewątpliwie sama sprawa pojęcia, opisu i oceny funkcji struktur językowych w dziele literackim, tym bardziej że ich funkcjonowanie ujmowane było w dwa różne sposoby, zależnie od tego, który się w danym wypadku lepiej nadawał — to z punktu widzenia dzieła jako takiego, to znów z punktu widzenia odbiorcy. Pozostaje tylko wyrazić życzenie i przekonanie, że w postawieniu tego trudnego problemu pomoże stylistyce lingwistycznej nauka jeszcze bardzo młoda, a mająca widoczne możliwości rozwoju w tym kierunku — mianowicie psycholingwistyka.