

# Michael Riffaterre

---

## Kryteria analizy stylu

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/3, 219-244

---

1972

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.

MICHAEL RIFFATERRE

## KRYTERIA ANALIZY STYLU

### Program

0.1 Językoznawstwo a stylistyka. Subiektywny impresjonizm, retoryka normatywna i pochopne wartościowanie estetyczne długo przeszkadzały w rozwoju stylistyki jako wiedzy, zwłaszcza jako wiedzy o stylach literackich. Dzięki pokrewieństwu między językiem a stylem można mieć nadzieję, że metody lingwistyczne znajdą zastosowanie w obiektywnym i ścisłym opisie literackiego użycia języka. Tej najbardziej wyspecjalizowanej i złożonej funkcji językowej nie mogą również ignorować językoznawcy.

Jednakże lingwistyczny strukturalny opis stylu wymaga szczególnej precyzji: z jednej strony fakty stylistyczne można uchwycić tylko w języku, ponieważ stanowi on ich nośnik [*vehicle*], z drugiej — muszą mieć odrębny charakter, gdyż w przeciwnym razie nie można by ich było odróżnić od faktów językowych. Czysto językowa analiza dzieła literackiego ujawnia tylko elementy językowe: obejmuje zarówno te składniki ciągu, które mają wartość stylistyczną, jak i te, które są jej pozbawione; wyodrębnia tylko ich funkcje językowe nie odróżniając tych cech, które czynią je ponadto jednostkami stylistycznymi. Mimo to zastosowanie do takich jednostek metod lingwistycznych dostarczy nam obiektywnej wiedzy o ich podwójnej roli jako składników zarówno językowego, jak i sty-

---

[Michael Riffaterre, amerykański teoretyk stylu, romanista, profesor Columbia University w Nowym Yorku; prace swe pisze po angielsku i francusku. Ważniejsze publikacje: *Style des Pléiades de Gobineau; essai d'application d'une méthode stylistique* (1957), *Essais de stylistique structurale* (1971) oraz liczne rozprawy teoretyczne i analityczne, rozproszone po czasopismach.

Przekład według wyd.: M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*. „Word” XV (1959), s. 154—174; uwzględniliśmy jednak większość korektur i uzupełnień autora, wprowadzonych do francuskiego tłumaczenia rozprawy, która ukazała się w tomie: M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*. Présentation et traductions

listycznego systemu. Wymaga to jednak wstępnej segregacji. Trzeba po pierwsze zebrać wszystkie elementy, które ujawniają cechy stylistyczne, a następnie poddać analizie językowej tylko te właśnie, z wyłączeniem wszystkich innych (stylistycznie obojętnych). Wtedy i tylko wtedy można będzie uniknąć pomieszania stylu z językiem. W celu dokonania tego wstępnego odsiewu musimy odnaleźć specjalne kryteria dla określenia dystynktywnych cech stylu<sup>1</sup>.

de D. Delas, s. 27—63; fragmenty pochodzące z wersji francuskiej drukujemy w przypisach, sygnalizując je znakami ( ).]

<sup>1</sup> Na ryzyko tkwiące w stosowaniu do faktów literackich metod językowych bez zachowania szczególnego punktu widzenia stylistyki zwrócił uwagę A. G. Juilland w recenzji książki Ch. Bruneau *Histoire de la langue française*. T. 13 („Language” XXX (1954), s. 313—338). W recenzji tej Juilland wyjaśnia tę kwestię bardzo precyzyjnie, ale nie proponuje żadnego praktycznego wyjścia; podaje jednak wskazówki bibliograficzne pożyteczne dla zbadania jej od strony językowej. W zakresie ściśle stylistycznego punktu widzenia *Bibliografia critica de la nueva estilística aplicada a las literaturas romanicas* H. Hatzfelda (Madrid 1955) jest pełniejsza od angielskiego wydania tej książki (1953); bibliografia ta zdecydowanie preferuje metody Spitzerowskie (zob. „Romanic Review” XLVI (1955), s. 49—52). *La Stylistique* P. Guirauda (Paris 1954) stanowi przegląd głównych prądów w badaniach stylistycznych, podobnie artykuł Hatzfelda *Methods of Stylistic Investigation* (w zbiorze: *Literature and Science. Proceedings of the 6th Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures*. Oxford 1955, s. 44—51). Wszystkie te prace głównie dotyczą badań stylistycznych w dziedzinie romanistyki, gdzie najwcześniej zostały usystematyzowane. O doniosłych rosyjskich roztrząsaniach teoretycznych na temat analizy stylistycznej i ich zastosowaniu praktycznym w sławistyce zob.: V. Erlich: *Russian Formalism. History—Doctrine*. The Hague 1955, *Obsuźdienije woprosow stilistiki*. „Woprosy Jazykoznanija” 1954, nr 4, 76—100; A. B. Stiepanow, *Woprosy stilistiki chudożestwiennoj rieczii w „Uczonych Zapiskach” i „Trudach” (1955—1957)*. „Woprosy Jazykoznanija” 1958, nr 4, s. 108—115. Amerykańskie próby przystosowania metod i technik językoznawczych do stylistyki reprezentują między innymi prace A. A. Hilla i S. Chatmana. Podstawowa różnica między ich stanowiskiem a proponowanym tu polega na tym, że nie wprowadzają oni żadnych osobnych kryteriów; wkrótce w osobnym studium wyczerpująco omówię ich usiłowania [„Word” 1961, nr 3]. Wbrew swemu tytułowi, *Language and Style*, wstęp do książki Ullmana *Style in the French Novel* (Cambridge 1957, s. 1—39) nie zajmuje się naturą wzajemnych powiązań między językiem a stylem. Od strony badań literckich ujmuje problem R. A. Sayce w artykule *Literature and Language* („Essays in Criticism” VII (1957), s. 119—133). Poza szkołą strukturalną badacze stylu uważają się za językoznawców, nie określając dokładnie stanowiska stylistyki w stosunku do językoznawstwa (zob. J. Marouzeau, *Langue et style*. W zbiorze: *Conférences de l’Institut de Linguistique de Paris*. Paris 1945). Konsekwencje teoretyczne płynące z odróżnienia języka od stylu i ich implikacje metodologiczne pozostają dziedziną niemal całkiem nie zbadaną.

(Nie chodzi tu o aktualizację wskazówek bibliograficznych sprzed kilkunastu lat. Jednak wykazy zamieszczane w ostatnich latach przez różne czasopisma francuskie („Communications”, *passim*; „Langue française”, 3; „La Nouvelle critique”, numer specjalny pt. *Linguistique et littérature*) są niekompletne i ułożone w sposób utrudniający korzystanie z nich przez laików. Zamiast sięgać do wydania francuskiego

0.2. **Zakres.** Spróbuję naszkicować pewne cechy charakterystyczne procesu komunikacji dokonującego się w literaturze i wziąć je pod uwagę, gdy będę proponował kryteria odnoszące się tylko do stylu. Przez styl literacki rozumiem wszelką indywidualną formę pisaną o zamiarze literackim, czyli styl jakiegoś autora czy raczej pojedynczego dzieła literackiego (nazywanego w dalszym ciągu *utworem*), albo nawet jednego, dającego się wydzielić fragmentu<sup>2</sup>.

Styl rozumiany jest jako uwydatnienie [*emphasis*] (ekspresywne, afektywne lub estetyczne) dodane do informacji przenoszonej przez strukturę językową, a nie modyfikujące jej znaczenia<sup>3</sup>. Inaczej mówiąc, język

---

Hatzfelda i Le Hira (1961) czy ich amerykańskiej kontynuacji z 1966 roku, pożytecznie będzie zająć do L. T. Milica *Style and Stylistics. An Analytical Bibliography* (New York 1967) i do R. W. Bailey'a i D. M. Burtona *English Stylistics. A Bibliography* (Cambridge, Mass. 1968). N. E. Enkvist dał znakomitą prezentację całości problematyki stylu w *On Defining Style* (w: J. Spencer, *Linguistics and Style*. London 1964, s. 1—56); zob. również świeższe publikacje: K. D. Uitti, *Linguistics and Literary History* (London 1969), oraz T. Todorov, *Les Études du style. Bibliographie sélective* („Poétique” II (1970), s. 224—232.)

<sup>2</sup> (Jest to definicja o zbyt małym zasięgu: formę pisaną lepiej zastąpić formą trwałą, w celu objęcia stylów literatury ustnych, przy czym trwałość ta nie wynika tylko z zachowania fizycznego postaci tekstu, ale raczej z występowania w tekście właściwości formalnych, które sprawiają, że jego dekodowanie w całości, podobnie jak w partyturze, jest kontrolowane, stałe i możliwe do zrozumienia mimo odmian lub nawet błędów w sposobie, w jaki czytelnicy „odgrywają” tę partyturę.

Co do zamiaru — nie chodzi tu o to, co autor „chciał powiedzieć”; a literacki nie przeciwstawia literatury nie-literaturze, a tym bardziej literatury dobrej literaturze złej. Przez wyrażenie to należy rozumieć fakt, że pewne cechy jego tekstu sugerują, iż należy go uważać za dzieło sztuki, a nie za zwykłą sekwencję słowną: forma typograficzna, forma metryczna, znamiona gatunkowe (jak „pewnego razu” w baśniach, czy „powiada” po zakończeniu wypowiedzi postaci w epopei), podtytuły (baśń, powieść, opowiadanie itd.), dziś sposób publikacji w pewnych seriach itp. Wydaje się dziś prostsze nazywać literackim każde słowo pisane, które ma cechy dzieła, to znaczy: które zwraca uwagę swoją formą.)

<sup>3</sup> (Definicja niezręczna, bowiem wydaje się zakładać istnienie jakiejś wartości podstawowej — czegoś w rodzaju stopnia zerowego, w odniesieniu do którego mierzy się nasilenie. Takie znaczenie można by uzyskać tylko przez pewien rodzaj przekładu (co zniszczyłoby tekst jako obiekt) lub przez krytykę zamiaru (co zastąpiłoby słowo pisane hipotezami dotyczącymi autora). Miałem na myśli intensywność mierzona w każdym miejscu wypowiedzi (na osi syntagmatycznej) przy pomocy osi paradygmatycznej, na której wyraz występujący w tekście jest bardziej lub mniej „silny” niż jego synonimy lub wszelkie substytuty, od których nie różni się znaczeniem. Jednakże jego znaczenie, niezależnie od tego, jakie będzie na płaszczyźnie językowej, będzie nieuchronnie w tekście modyfikowane przez wyrazy poprzedzające go i następujące po nim (działanie wsteczne). Prościej i krócej: styl jest to wydobywanie, które narzuca uwadze czytelnika pewne składniki sekwencji słownej w sposób nie pozwalający mu ich pominąć bez zniekształcenia tekstu ani ich odcyfrować bez uznania ich za znaczące i charakterystyczne (a więc za takie, które rozumie jako znamiona formy artystycznej, osobowości autora, zamierzenia autorskiego itd.).)

może się znaleźć między nimi dwuwymiarowość; najczęściej jednak spotykamy ją w językach technicznych, a w literaturze pozostaje jak dotychczas zjawiskiem pozajęzykowym, np. wersy utworu poetyckiego drukowane tak, aby oddać kształt opisywanego przedmiotu). Spróbuję krótko opisać to, co moim zdaniem stanowi dwie cechy dystynktywne komunikacji literackiej, a następnie udowodnić, że cechy te mogą posłużyć do opracowania pewnych kryteriów wykrycia faktu stylistycznego.

1.1. *N a d a w c a*. Od autora jako nadawcy przekazu wymaga się więcej niż od mówcy. Mówca musi opanować inercję i roztargnienie słuchacza, niezależny lub wrogi bieg jego myśli; musi wielokrotnie powtarzać z naciskiem to samo i to przesadne powtarzanie stanowi najważniejszy moment wypowiedzi<sup>7</sup>. Pisarz natomiast musi uczynić o wiele więcej, aby jego przekaz dotarł do odbiorcy, bowiem brak mu językowych czy pozajęzykowych środków wyrazu (intonacja, gesty itd.), które zmuszony jest zastępować zabiegami wyróżniającymi (hiperbola, metafora, niezwykły porządek wyrazów itd.). Ponadto mówca może modyfikować swoje przemówienie do potrzeb i reakcji słuchaczy, podczas gdy pisarz z góry musi przewidzieć wszelkie rodzaje ewentualnej nieuwagi lub sprzeciwu i nadać swoim zabiegom możliwie największą skuteczność w stosunku do nieograniczonej ilości odbiorców. Występuje tu ponadto złożone zjawisko wzajemnego oddziaływania samej komunikacji i konotacji ekspresywnych, efektywnych i estetycznych (te ostatnie istnieją również w przemówieniu, ale ich kombinacje nie mogą być tak złożone jak wtedy, gdy układa się je bez pośpiechu; także zamiar estetyczny ma mniejszą wagę w wypowiedzi ustnej niż w słowie pisany)<sup>8</sup>. Układ konotacji zależy oczywiście i od osobowości, i od zamierzeń autora<sup>9</sup>.

— — — — —  
 rzenie języka potocznego, wychodzi poza granice Hockettowskiego „stylu pisanego”. Przykłady na dwuwymiarowość literacką można znaleźć w *Un coup de dés* Mallarmégo, *Kaligramach* Apollinaire'a, w wierszach E. E. Cummingsa itd.

<sup>7</sup> Na przykład wszędzie, gdzie wchodzi w grę osobiste zainteresowanie, jak przy negacji; dobry przykład bogactwa stylistycznego podaje H. Spitzbard (*Negationsverstärkungen im Englischen*, „Die neueren Sprachen” II (1957), s. 73—83). O tej „przesadzie” pisze J. Marouzeau (*Traité de stylistique latine*, Paris 1946, s. 155 n.).

<sup>8</sup> Twórca nowoczesnej stylistyki, Ch. Bally, ograniczał styl do „*expression des faits de la sensibilité par le langage*” [wyrażenia faktów wrażliwości przez język] (*Traité de stylistique*, 1902; wyd. 1951, I, nr 19), ale wyłączał styl literacki. Ostatnio H. Seidler próbował ograniczyć styl literacki do potencjalnych wartości emotywnych języka (*Gemüthhaftigkeit*); zob. jego *Allgemeine Stilistik* (Göttingen 1953) s. 62, 70, 76 itd.

<sup>9</sup> Jest to tak oczywiste, że nie ma potrzeby oddzielania „dwu podstawowych sposobów traktowania stylu”, z których jeden traktuje styl literacki jako jednostkową formę ekspresji noszącą piętno indywidualności, a drugi uważa go za „sposób formułowania naszych myśli z maksymalną skutecznością”. Robi to nadal S. Ullmann (*Style in the French Novel*, s. 2 n.) za *Stylistique* Guirauda.

1.2. Kontrola dekodowania. Wszystko to może brzmieć jak powtarzanie rzeczy oczywistych, ale chciałbym się teraz zastanowić, jak nadawca radzi sobie z tym zadaniem. Od pisarza wymaga się, aby wyrażał się z większą siłą niż mówca, musi więcej elementów wziąć pod uwagę, ponadto swój utwór zapisuje, a następnie go poprawia, jest zatem bardziej świadomy swojego przekazu. Większa świadomość pisarza polega nie tylko na trosce o takie nadawanie, aby możliwe było dekodowanie. Jest to niezbędny warunek wszelkiego pisanego przekazu (np. w osobistych listach, w rozkazach wojskowych oczekuje się od odbiorcy, że we własnym interesie odczyta je właściwie; natomiast czytelnik powieści, gdy brak mu zainteresowania, może ją odłożyć bez straty dla siebie). Świadomość pisarza polega na trosce o sposób, w jaki przekaz ma być dekodowany, tak aby czytelnik odczytał nie tylko znaczenie, ale i stanowisko autora wobec przekazu; czytelnik musi oczywiście zrozumieć przekaz, musi jednak podzielać także pogląd autora na to, co w tekście jest lub nie jest ważne.

Tego rodzaju praktyka jest działaniem na przekór naturalnemu zachowaniu odbiorcy. Wiemy, że większość ciągu mówionego jest przekazywana eliptycznie, bowiem

kontekst i konsytuacja pozwalają nam ignorować znaczną część cech dystyngtywnych, fonemów i ich ciągów bez spowodowania trudności w zrozumieniu tekstu<sup>10</sup>.

Dotyczy to w równej mierze tekstu pisanego, gdzie czytelnik odgaduje wyrazy na podstawie częściowego odczytania i odtwarza całe zdanie z kilku wyrazów, które rzeczywiście dostrzeżę. Ponieważ prawdopodobieństwo występowania w ciągu pisanym jest różne dla różnych składników cech, „na podstawie części ciągu można przewidzieć mniej lub więcej dokładnie cechy występujące dalej”. W tych warunkach dekodowanie może błędzić częściej niż w wypadku ciągu mówionego, ponieważ błąd wynikający z braku uwagi można zawsze naprawić po ponownym odczytaniu; interpretacje czytelnika będą więc z reguły swobodniejsze i intencja autora może zostać spaczona. Jeżeli autor chce być pewnym ich respektowania, musi kontrolować dekodowanie przez zakodowanie w ważnych jego zdaniem miejscach ciągu pisanego cech, których nie da się pominąć bez względu na to, jak nieuważny byłby odbiór. A skoro możliwość przewidywania jest tym, co sprawia, że dekodowanie eliptyczne

---

<sup>10</sup> R. Jakobson i M. Halle, *Fundamentals of Language*. The Hague 1956, § 1.5. Terminów elipsa i kompletność używam zgodnie z definicją w *Fundamentals* [przekład polski L. Zawadowskiego, pt. *Podstawy języka*. Wrocław 1964, s. 39].

wyraża, a styl podkreśla; jednak szczególne wartości dodane w ten sposób do komunikacji nie są przedmiotem mojego zainteresowania, na ich omówienie znajdzie się miejsce na opisowym etapie badań stylistycznych, a raczej na etapie metastylistycznym (np. estetycznym). Artykuł ten ogranicza się do wyszukania kryteriów i ujawnienia sposobu istnienia tych wartości i akcentów: jego cele są wyłącznie heurystyczne.

0.3. Znaczenie wyrazu „indywidualny”. Gdyby zjawiska stylistyczne występowały przypadkowo, pozbawione ustalonego kodu odniesienia, nie zostałyby dostrzeżone. Nawet gdyby styl stanowił tylko margines metajęzykowy, musiałyby istnieć konstanty w jego stosunku do faktów językowych — bez tych konstant styl popadłby w sprzeczność z faktami językowymi — a zatem można chyba opracować ogólną strukturę stylu<sup>4</sup>. Wówczas jednak formy indywidualne tak by się miały do stylu, jak mówienie do języka. Badanie ich pozwoli nam uzyskać podstawowe dane przyszłego systemu. Pominę zatem w niniejszym szkicu sprawę „dialektologii” literackiej<sup>5</sup>: skoro z elementów należących do języka literackiego autor korzysta w celu uzyskania określonego efektu, stają się one jednostkami jego stylu — i chodzi o tę właśnie realizację ich wartości, a nie o potencjalną wartość, jaką mają w systemie normatywnym. Jeżeli elementy te nie są użyte w celu uzyskania określonego efektu, możemy tylko powiedzieć, że tworzą dla stylu indywidualnego zaplecze [*background context*] bardziej wyspecjalizowane niż mowa potoczna — ale same nie stanowią stylu.

Natomiast mówione style indywidualne są w najlepszym razie trudne do opisu, łatwo poddają się uniformizacji i stąd mniej różnią się od siebie nawzajem i od języka ogólnego niż style pisane. Style literackie są złożone, ale z tego właśnie powodu posiadają cechy pozwalające na wyraźne ich rozróżnienie. Dlatego wybrałem je do mojego eksperymentu heurystycznego.

### Dystynktywny charakter komunikacji językowej w literaturze

1.0. Cechy, które dopiero co wymieniłem, nie są charakterystyczne dla każdego przypadku redukcji języka do słowa pisanego<sup>6</sup>; są to cechy, z których korzystać może pisarz mający zamiar literacki (na przykład

<sup>4</sup> Powątpiewano w możliwość stworzenia struktury stylu, np. R. L. Wagner, *Supplément bibliographique à l'introduction à la linguistique française*. Genève 1955, s. 8—11.

<sup>5</sup> Różnicę między stylem a językiem literackim jasno dostrzegł Y. Šerech (*Toward a Historical Dialectology: Its Delimitation of the History of Literary Language*. „Orbis” III (1954), s. 43—57), ale interesuje go głównie język literacki.

<sup>6</sup> Np. cechy opisane przez C. F. Hocketta [*Kurs językoznawstwa współczesnego*. Warszawa 1968, § 62.5.]; a jednak gdy styl literacki stawia sobie za cel odtwo-

wystarczy czytelnikowi, elementy nie dające się pominąć muszą być nieprzewidywalne [*unpredictable*].

W przekazie mówionym opowiadający może się uciec do kompletnej [*explicit*], bezpośredniej formy w miejsce formy niewyraźnej. To podstawienie nie jest oczywiście możliwe w piśmie, bowiem już sama obowiązująca pisownia i poprawność gramatyczna zmuszają czytelnika do kompletności [*explicitness*]<sup>11</sup>. Jedynie, co pozostaje nadawcy, gdy chce narzucić własną interpretację swego utworu, to przeszkodzenie czytelnikowi w wydedukowaniu lub przewidzeniu którejkolwiek ważnej cechy. Możliwość przewidywania bowiem może doprowadzić do powierzchownej lektury, natomiast jej brak zmusza do wyłączenia uwagi; intensywność odbioru jest proporcjonalna do intensywności przekazu<sup>12</sup>.

Ponieważ taka kontrola dekodowania jest tym, co odróżnia zapis ekspresywny od zwykłego (dla którego obojętny jest sposób dekodowania, jeżeli w ogóle taka operacja się odbywa), i ponieważ to odróżnienie jest proporcjonalne do złożoności przekazu autorskiego, możemy uznać kontrolę dekodowania za swoisty mechanizm stylu indywidualnego.

Wynika stąd, że analiza stylu oparta wyłącznie na cechach relewantnych musi zająć się podstawowym mechanizmem. W stadium opisowym polegać to będzie na zastosowaniu teorii informacji, ze szczególnym naciskiem na procesy kodowania<sup>13</sup>. W stadium heurystycznym zadaniem naszym będzie zebranie faktów do analizy, a mianowicie elementów, które ograniczają swobodę percepcji w procesie dekodowania. Jeżeli analiza językowa nie może odróżnić tych elementów od elementów nieistotnych, dzieje się tak dlatego, że ich potencjał nie jest zawarty w materialnym korpusie przekazu, ale w odbiorcy;

<sup>11</sup> Kursywa i inne środki typograficzne mogą zastępować kompletność, ale zdarza się to rzadko (z wyłączeniem tekstów technicznych): np. w angielskim kursywa wyrażająca nacisk afektywny ogranicza się najczęściej do wyrazów *do*, *have* oraz zamków dzierżawczych i osobowych.

<sup>12</sup> Stylistyczne zaburzenie zwykłej przewidywalności nadaje skuteczność ekspresywną dzięki procesowi podobnemu do tego, który występuje przy sprawdzaniu zrozumiałości mówienia. Mówca wypowiada oddzielne wyrazy-rdzenie, które słuchacz stara się prawidłowo rozpoznać bez kontekstu i sytuacji, która mogłaby mu pomóc w orientacji. Wyraz „pozbawiony wszelkiego pomocniczego kontekstu, słownego czy niesłownego (...) może być rozpoznany przez słuchacza tylko przez swój kształt dźwiękowy. Zatem w tej sytuacji dźwięki mowy przekazują największą masę informacji” (R. Jakobson, C. Gunnar, M. Fant, M. Halle, *Preliminaries to Speech Analysis*. Wyd. 2. 1955, s. 1. „Technical Report” nr 13, MIT Acoustics Lab.).

<sup>13</sup> Stąd może wynikać konieczność zmiany zastosowania do literatury wykresów komunikacji dokonanej przez J. Whatmougha w jego *Poetic, Scientific and Other Forms of Discourse* (New York 1956, s. 219).



kryterium identyfikacji tych elementów może być zatem ich rzeczywista percepcja i wydaje się, że analiza stylu może korzystać z pomocy czytelnika, podobnie jak analiza mówienia z pomocy słuchacza.

1.3.0. *Trwałość przekazu*. Słowo pisane zapewnia przetrwanie fizyczne przekazu literackiego w postaci nadanej mu przez autora; wzorce [patterns] opracowane dla kontroli dekodowania pozostają bez zmiany. Natomiast językowy układ odniesienia, do którego odwołuje się czytelnik, zmienia się z upływem czasu, może przyjść nawet taka chwila, kiedy nie pozostanie żaden wspólny element między kodem, do którego odwołuje się przekaz, a kodem stosowanym przez jego czytelników. Wówczas dekodowanie przekazu zawartego w utworze wskazuje, w jakim stopniu wzorce kontrolne ucierpiały wskutek ewolucji kodu. Zjawisko to było pomijane, ponieważ jego dwie strony (trwałość kodu użytego do zakodowania i kontroli, nietrwałość kodu, za pomocą którego się dekoduje) były traktowane oddzielnie, a to zaciera jego istotę. Językoznawca na przykład widzi w utworze kopalnię danych służących do rekonstrukcji dawnego stanu języka. Badacz stylu stara się odtworzyć, jak oddziałał styl utworu w czasie jego powstania i na tej podstawie „skorygować” reakcje współczesnych sobie czytelników. I to wszystko, co mają do powiedzenia o aspekcie synchronicznym, traktują go jak archeolodzy. Inni (krytycy i historycy) poświęcają się odtworzeniu przemian w reakcji na utwór czytelników i dociekają, w jaki sposób przemiany te rzutują na uzyskanie przez utwór krótkotrwałej lub ponadczasowej, lub też nowo odrodzonej wartości. Zmiany te jednak przypisuje się albo ewolucji norm estetycznych, albo treści utworu. Niemal całkowicie pomija się istotną rolę percypowania formy.

1.3.1. Zakładam, że szczególny punkt widzenia stylistyki powinien objąć tę jednoczesność trwałości i zmienności. Powinien połączyć synchronię z diachronią, co umożliwi dychotomię nadawcy i odbiorcy. Z jednej strony istnieje stan języka, z jego strukturalną integralnością i ustalonymi wzorcami stylistycznymi kontroli odbioru utrwalonymi przez słowo pisane, z drugiej — aktualizacja potencjalnych właściwości utworu przez kolejne pokolenia czytelników w granicach zakreślonych przez wzorce utworu i kody czytelników, przez składniki, które wchodzi lub nie wchodzi z sobą w konflikt. Badania nad połączeniem synchronii i diachronii pozwolą stworzyć historię nieprzerwanego oddziaływania utworu, mimo stopniowego zanikania pierwotnego kodu odniesień. Przyniosą jednocześnie — dla wszystkich kolejnych badanych synchronii — opis godzenia dwu anachronicznych systemów (system nadawcy i wszelkich późniejszych systemów odbiorców) pozostających w kontakcie synchronicznym. Z punktu widzenia językoznawczego jest to problem

zupełnie inny niż zagadnienie konserwatyizmu stylu pisanego wobec zmiennych zwyczajów mowy. Nie chodzi tu wcale o cząstkowy opór wobec ewolucji języka, ale raczej o to, do jakiego stopnia i w jaki sposób niezmienny system może nadal działać w zmienionych układach odniesienia przy coraz głębszej przepaści między kodem autora a kodem czytelnika (podczas gdy w ewolucji zwykłego systemu językowego obaj posługują się zawsze wspólnym kodem). Ze stylistycznego punktu widzenia przetrwanie ujęć stylistycznych [*stylistic devices*] jako sprawnych jednostek możemy uważać na eksperymentalne potwierdzenie ekspresywności [*expressivity*] ujawnionej za pomocą innych środków badawczych<sup>14</sup>.

1.3.2. Połączenie synchronii i diachronii pojawia się również w innej formie, tym razem w samym utworze: w użyciu archaizmów jako ujęć stylistycznych. Stylistyczna właściwość archaizmów polega na tym, że zakładają one istnienie określonego kodu (wspólnego nadawcy i odbiorcy) polegającego na uświadomieniu sobie minionego stanu języka<sup>15</sup>. Gdy do pewnego kontekstu wprowadza się formy należące do wcześniejszego niż kontekst stanu języka, tworzą one kontrast, który przyciąga uwagę słuchacza. Archaizm funkcjonuje w systemie kontekstu (choć synchroniczny opis kontekstu nie wykryje jego archaicznej natury), ale funkcjonuje dwojako: jako jednostka językowa ma swoje miejsce w ze-

<sup>14</sup> Wyraz *expressivité* kojarzy się zbyt ściśle z pojęciami estetycznymi, zwłaszcza w języku francuskim, gdzie często konotacjami jego są klarowność, „uderzająca” trafność. Dlatego właśnie przymiotnik *expressif* [ekspresywny] kojarzy się natychmiast z *concision* [zwięzłość], lub *tour de phrase* [zręczny zwrot] czy *image* [obraz]: w każdym wypadku stwierdzenie występowania zostaje automatycznie i przedwczesnie przekształcone w sąd wartościujący; pojęcie stylu wiąże się z pojęciem sposobu realizacji. Lepiej zatem mówić o *effet* [oddziaływaniu] i o *efficacit * [skuteczności].)

<sup>15</sup> Zob. L. Flydal, *Remarques sur certains rapports entre le style et l' tat de langue*. „Norks Tidsskrift for Sprogvidenskap” XVI (1952), s. 241—258, zwłaszcza s. 241—248 (gdzie autor przeciwstawia się S a u s s u r e' o w i, który zaprzecza, jakoby mówca był świadomy przeszłości językowej — *Cours de linguistique g n rale*. Paris 1949, s. 117, 127; por. Bally, *op. cit.*, I, nr 24). Flydal jednak osłabia siłę swojej argumentacji rozszerzając pojęcie archaizmu na szablonowe zwroty powszechnie używane we współczesnej francuszczyźnie (np. *  son corps d fendant*), których ani nie odczuwa się jako archaizmów, ani nie używa stylistycznie w tej funkcji. Ponadto, aby uzasadnić swoje pojęcie diachronii, Flydal określa archaizmy jako „systemy cząstkowe” [*syst mes partiels*] (s. 244) wewnątrz badanej synchronii. Dokonuje tego przechodząc w swojej definicji podstępnie od „części systemów” [*partie de syst mes*] do „systemów cząstkowych”. Jest to poważne nieporozumienie. Oczywiście, istnieją pełne systemy archaiczne, rozciągające się na cały utwór (np. *Powiatki ucieszne* Balzaca napisane w całości „odtworzonym” językiem średniowiecznym), ale są to systemy sztuczne. Co więcej, nie chodzi tu o styl, ale o rodzaj języka literackiego tworzącego jak gdyby tło dla stylu, o pełną naśladowczą normę pisaną (por. § 3.1.0); podobne systemy pojawiają się w postaci cząstkowej w dialogach powieści historycznych (np. *Kenilworth* W. Scotta).

spole związków jednoczesnych, ale jako jednostka stylistyczna jest zakodowany w odniesieniu do innego systemu, do systemu przeszłego, z którego, jak czytelnik wie, pochodzi (a mimo to badanie diachroniczne pominięciem archaizm uznając go za funkcjonalny składnik synchronii). Zjawisko archaizmu nie jest oczywiście niczym nowym, ale powyższe sformułowanie ma tę zaletę, że zostało dokonane w kategoriach stylistycznych.

Takie nowe sformułowanie za pomocą pewnych mechanicznych zasad ujawni następujące zjawiska lub pozwoli na ich wyjaśnienie. Połączenie diachronii z synchronią, które określa archaizm, zawarte jest w systemie utworu i jest fizycznie równie niezmiennie jak inne składniki tego systemu. Jednakże związek archaizmu z zewnętrznym połączeniem diachronii z synchronią, na którym opiera się przetrwanie samego utworu, sprawia, że połączenie zawarte w utworze uzależnione jest od tego pierwszego. W miarę, jak niezmienny utwór staje się coraz starszy, to znaczy jest realizowany przez czytelników coraz bardziej oddalonych od czasu jego powstania, zanika zakodowana rozbieżność między archaizmem a jego kontekstem i wynikającym z niej ujęciem stylistycznym, staje się on nie-różnicowaną sekwencją odczuwaną jako zwyczajna albo archaiczna.

Również w tym wypadku, zarówno w dziejach utworu jak i w czasie jego powstania, jego rzeczywista percepcja dokonywana przez czytelników, jak i zabiegi pomyślane w celu jej zapewnienia stanowią istotne cechy charakterystyczne komunikacji językowej o zamiarze literackim.

### **Analiza stylistyczna a percepcja**

2.0. Zdefiniowaną wyżej stylistyczną odmianę komunikacji trzeba teraz umiejscowić wśród składników ciągu pisanego przy pomocy kryteriów dostosowanych do charakteru tej odmiany.

Ponieważ taka komunikacja jest u początku próbą podjęcia się przez autora zadania wyjątkowego, odczuwa się pokusę, aby rozpocząć od jego zamiarów i sprawdzić, jak są one realizowane w tekście. Jednakże gdy przed językoznawcą stoi dość proste zadanie zgromadzenia wszystkich bez wyjątku cech mówienia swojego informatora, badacz stylu musi wybrać tylko te, które ujawniają najbardziej świadome zamierzenia autorskie (co nie znaczy, że świadomość autora obejmuje wszystkie cechy). Z kolei często nie można poznać tych zamierzeń bez przeprowadzenia analizy samego przekazu, co powoduje błędne koło w rozumowaniu; natomiast jeżeli poznamy je z innych źródeł (analiza filozoficzna, wypowiedzi autora itd.), mają one zwykle charakter tak ogólny, że nie mogą stanowić podstawy do krytyki określonych fragmentów utworu. Wreszcie ocena realizacji celów postawionych sobie przez autora wymaga sądów wartościujących, które należą do stadium metastylistycznego.

2.1. Włączenie do analizy osoby odbiorcy. Lepszy sposób dotarcia do zamierzeń autorskich nastęrcza nam osoba czytelnika. Stanowi on przecież wybrany obiekt starań autora; ujęcie stylistyczne jest tak pomyślane, żeby czytelnik nie mógł go przeoczyć, a nawet czytać, nie prowadzony przez nie ku istotnej treści. I na odwrót, przedłużenie w czasie oddziaływania stylistycznego, jak również percypowanie utworu w jakimkolwiek czasie całkowicie zależą od czytelnika. Ta współzależność między ujęciami stylistycznymi a ich percepcją ma, krótko mówiąc, tak wielkie znaczenie dla naszego problemu, że moim zdaniem właśnie za pomocą tej percepcji możemy zlokalizować fakty stylistyczne w ciągu wypowiedzi literackiej. Niestety, zmienia się smak i każdy czytelnik ma swoje własne upodobania. Zadaniem naszym jest przekształcić z gruntu subiektywną reakcję na styl w obiektywne narzędzie analityczne, by wśród różnorodności ocen odnaleźć konstanty (zakodowane właściwości potencjalne), krótko mówiąc, by przekształcić sądy wartościujące w sądy wynikające z rzeczywistych badań stylistycznych. W moim przekonaniu można to osiągnąć po prostu przez całkowite pominięcie treści sądów wartościujących i traktowanie ich tylko jako sygnały.

2.2. Postępowanie analityczne. Zasada naszego postępowania będzie teza: „Nie ma dymu bez ognia”. Sądy wartościujące wypowiedziane przez czytelnika, niezależnie od ich słuszności, są wywoływane przez jakiś bodziec zawarty w tekście. W funkcji nadawca-odbiorca, która urzeczywistnia utwór, zachowanie odbiorcy może być subiektywne i zmienne, ale zawsze ma obiektywną i niezmienną przyczynę. W przekazie językowym, słabiej lub mocniej percypowanym, przejście od potencjalnego do rzeczywistego oddziaływania stylu stanowi zjawisko złożone; składają się na nie: po pierwsze jednostka stylistyczna, a po drugie wzbudzona uwaga słuchaczy. Wynika stąd, że badanie stylistyczne musi korzystać z usług informatorów. Dostarczą nam oni reakcji na tekst. Np. człowiek mówiący swym językiem macierzystym i świadomy jego właściwości będzie czytał utwór, a badacz stylu zbierze jego wrażenia. Fragmenty tekstu, które wzbudzą jego reakcję, informator określi następnie jako piękne lub pozbawione piękna, napisane dobrze lub słabo, ekspresywne lub bezbarwne; jednak analityk określenia te wykorzysta tylko jako wskazanie na składniki struktury, które chce wykryć. Nie będzie się zastanawiał, czy są uzasadnione estetycznie. Ponadto, w przeciwieństwie do podanych przez Bloomfielda reguł korzystania z usług informatorów w badaniach językowych<sup>16</sup>, naszym celem lepiej będą od-

---

<sup>16</sup> *Outline Guide for the Practical Study of Foreign Languages*, Baltimore 1942, s. 2—4.

powiadali informatorzy wykształceni, którzy zechcą wykorzystać utwór jako pretekst do zademonstrowania swojej wiedzy: dążąc do wypowiedzenia licznych uwag i do zdecydowanego oddzielenia tego, co nazywają stylem, od tego, co uważają za bardziej „zwyczajny” sposób wyrażania, zauważą więcej faktów. Takie wtórne reakcje, mylące w językoznawstwie<sup>17</sup>, a wzbudzone zapewne przez krótkotrwałe mody lub z góry określone upodobania estetyczne, nie zaszkodzą obiektywizmowi badania, bowiem, jak powiedzieliśmy, potraktowane zostaną tylko jako sygnały tego, co je wywołuje. Dotychczas twórcy analiz stylistycznych wychodzili od własnych sądów wartościujących; mylili je zwykle z faktami stylistycznymi, co wynikało z zasad retoryki normatywnej; następnie uzasadniali tę pomyłkę szukając dla niej motywacji właśnie w tych zasadach lub odwołując się do zdrowego rozsądku. Ja natomiast utrzymuję, że przeciwnie — bodziec, o którym mowa i który wzbudził reakcję, rzeczywiście istnieje, ale od chwili kiedy został wyodrębniony, trzeba go traktować niezależnie od reakcji. Nie ujmowana w kategorii wartości, wtórna reakcja staje się obiektywnym kryterium istnienia jej bodźca stylistycznego<sup>18</sup>.

2.2.1. Istota przedłożonego postępowania polega na ostrym oddzieleniu procesów psychologicznych i kulturalnego uwarunkowania percepcji od jej bodźca. To już wystarczy, by odróżnić tę metodę od metody Spitzera<sup>19</sup> i w miejsce jego impresjonizmu zaproponować obiektywizm. Spitzer na podstawie jednego szczegółu wyprowadza wnioski co do psychiki autora,

<sup>17</sup> Czego dowiódł Bloomfield w sporze ze Spitzerem: L. Bloomfield, *Secondary and Tertiary Responses to Language*. „Language” XX (1944), s. 45—55.

<sup>18</sup> Kryterium to zastosowałem bez teoretycznego uzasadnienia w *Style des Pléiades de Gobineau; essai d'application d'une méthode stylistique* (wyd. powielane: New York 1955; poprawione wydanie drukowane: New York—Genève 1957). Hatzfeld („Romanic Review” XLVIII (1957), s. 219) próbował powiązać mojego informatora z czytelnikiem-krytykiem Damasa Alonsa. Nie dostrzegł w ten sposób istoty mojej koncepcji, polegającej na tym, że nie traktuję krytyki czytelnika jako krytyki, ale rejestruję ją tylko jako sposób zachowania. Niezależnie od stopnia subiektywności tego zachowania (zob. G. Gougenheim w „Revue des Sciences humaines”, nr 87, s. 344), faktem obiektywnym jest jego powiązanie z przyczyną.

<sup>19</sup> W gruncie rzeczy przedstawione postępowanie stanowi rozwinięcie i obiektywne sformułowanie metody Spitzera (zob. Juilland, *op. cit.*, s. 321, przyp. 7). — Zob. mój artykuł *Réponse à M. Leo Spitzer: sur la méthode stylistique* („Modern Language Notes” LXXIII (1958), s. 474—480, zwłaszcza s. 475—476 i 478). Co do metody Spitzera zob. jego *Linguistics and Literary History* (New York 1948, s. 11—39 [przekład polski M. Kaniowej w zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1970, s. 25—49]) lub jej streszczenie (wraz z odpowiedzią Wellekowi i Warrenowi) w artykule *Explication de texte* („Archivum Linguisticum” III (1951), s. 1, przyp. 1); zob. także J. Hytier w „Romanic Review” XLI (1950), s. 42—59.

a następnie sprawdza swoją hipotezę analizując inne wyróżniające się składniki tego samego tekstu. W ten sposób podąża za pierwszym śladem, który narzuca się jego uwadze, a właściwie za własną interpretacją tego śladu. Interpretacja ta z kolei opiera się na założeniu, że istnieje związek między określoną cechą wypowiedzi a stanem umysłu. Zatem punktem wyjścia do konstrukcji całościowej staje się zjawisko jednostkowe, co wyraźnie zachęca do subiektywizmu. Ja proponuję tu postępowanie, w którym analizujący będzie starannie unikał hipotez opartych na faktach w ten sposób wyodrębnionych i będzie czekał ze zbudowaniem struktury, póki wszystkie zebrane sygnały nie podesuną mu we wspólnym i wzajemnym oddziaływaniu interpretacji obejmującej je wszystkie. Jeszcze bardziej niepokojące w metodzie Spitzera jest to, że postulowane kontrolowanie hipotezy za pomocą innych zwracających uwagę elementów może skłonić analityka do nieświadomego wyłączenia tych śladów, za którymi mógłby podążyć, ale które nie zgadzają się z powziętą przezeń z góry koncepcją. Pomieszano tu bodziec stylistyczny z sądem wartościującym, a co więcej — odnosząc postępowanie kontrolne do sądu zamiast do jego źródła, wykazuje się ustalenia dotyczące reakcji badacza, a nie, tak jak być powinno, samego tekstu.

2.2.2. *O i n f o r m a t o r z e*. To, co powiedziano, nie oznacza, że reakcje w sensie spitzerowskim — oczywiście gdy zostaną zredukowane do ich bodźców — nie mogą być w analizie stosowane. I skoro o tym mowa, to trzeba powiedzieć, iż wszelkie wypowiedziane wyżej spostrzeżenia o stylu zachowują ważność pod dwoma warunkami: 1° że takie krytyczne spostrzeżenia lub sądy wartościujące, czy też stosowanie jakiegoś systemu metod, mogą się odnosić do określonych fragmentów tekstu, 2° że przy tym całkowicie pominiemy ich znaczenie. Jest to szczególnie ważne w odniesieniu do utworów dawniejszych; badacz stylu może bowiem określić prawdopodobne ujęcia stylistyczne zawsze wtedy, kiedy znajdzie we wcześniejszych edycjach lub opracowaniach odsyłacz do tekstu; i nie ma znaczenia, czy odsyłacz miał wyjaśnić nieprzygotowanym czytelnikom to, co uważano za trudność gramatyczną, licencję poetycką czy niejasne znaczenie. Każda taka reakcja, niezależnie od terminologii i punktu widzenia, ma swój bodziec i może to być bodziec stylistyczny. Błędy czy uprzedzenia nie grają roli: błędna interpretacja faktów też wskazuje na fakty. Nawet odmówienie jakiegokolwiek wartości stylistycznej jakiemuś fragmentowi może świadczyć właśnie o istnieniu takiej wartości. (Zasada ta nie może stosować się do opisu językoznawczego, który jest z natury całościowy i określa dokładnie wszystkie dyskretne składniki zapisanej sekwencji, nie oddzielając rzeczywiście percypowanych od pozostałych.)

Rolę informatora może spełniać sam analizujący, będzie miał jednak

więcej kłopotu z oddzielaniem własnych reakcji od ich bodźców niż inny informator, a im więcej razy będzie tekst odczytywał, tym trudniej mu to przyjdzie. Za rodzaj informatora można uznać eksperymentalne tłumaczenie na inny język: przykład „wolnego” przekładu może zasygnalizować nam, że mamy w danym wypadku do czynienia z ujęciem stylistycznym, które stawia opór dosłownemu przekładowi. Oczywiście, zarówno strukturalne różnice między językami, jak i ich ujęciami stylistycznymi mogą zmuszać do „wolnego” przekładu; dalsze komplikacje wystąpią później, gdyż konieczna będzie jeszcze powtórna analiza stylistyczna tłumaczenia.

Te różnorakie rodzaje informatorów dadzą nam wskazówki co do bodźca (bodźców) zakodowanego(ych) w wypowiedzi. W celu wykrycia bodźca (bodźców) zakodowanego(ych) w utworze pochodzącym z przeszłości można powtórzyć operację z czytelnikami należącymi do różnych kolejnych pokoleń. Grupę informatorów, z których pomocą wykrywa się pojedynczy bodziec lub jedną sekwencję stylistyczną, nazywać będziemy archiczytelnikiem [*archilecteur*] <sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> (W pierwszym wydaniu w miejsce terminu *l'archilecteur* [archiczytelnik] użyłem terminu *average reader, lecteur moyen* [przeciętny czytelnik], ponieważ był on jednakowo odległy od niebezpieczeństwa zarówno dekodowania powierzchownego, jak i przesadnie starannej lektury, która odnajduje w tekście to, czego tam nie ma, przypisując mu treść całej kultury lub udział erudycji, bez zastanawiania się, czy znajduje to świadectwo w konkretnym tekście. Niestety, termin ten dał początek wszelkiego rodzaju nieporozumieniom: wydawał się sugerować jakąś średnią statystyczną; można było również rozumieć wyraz „przeciętny” w znaczeniu „mierny, zwykły”. (Pomyłkę tę umocniło pierwotne rozumienie tego terminu w moim *Style des Pléiades*, rozumienie, które całkowicie i niedwuznacznie odwołałem w 1959 roku.) Termin archiczytelnik (jak np. archifonem; próbowałem też użyć terminu *surlecteur* [nadczytelnik], ale wówczas można myśleć, iż sugeruję czytelnika, który dostrzegalby więcej, niż widzi się zwyczajnie w tekście, więcej niż nasuwa ten tekst czytelnikowi) pozwala uniknąć tych niedostatków, a z czytelnika zwykłego zachowuje tylko jego zabiegi (składnik, z którego nie można zrezygnować bez wypaczenia sensu tekstu): archiczytelnik tak samo dekoduje utwór, posuwając się naprzód zgodnie z sekwencją wyrazów od lewej do prawej, od początku do końca. Archiczytelnik stanowi sumę wszystkich lektur, a nie jedną przeciętną. Jest on ni mniej ni więcej tylko narzędziem do wykrycia bodźców tekstu. Istotne znaczenie ma pominięcie treści reakcji czytelników: broni przed apriorycznym klasyfikowaniem (jak w retoryce), pozwala na zajęcie pozycji ponadhistorycznej i ponadideologicznej, na objęcie faktów, których interpretacja niekiedy podlega diametralnym zmianom, oraz na wzięcie pod uwagę także reakcji negatywnych; wreszcie, co najważniejsze, pozwala uniknąć subiektywizmu tych reakcji (nie zastąpi tego mnożenie informatorów, jak utrzymywał E. Dehennin w „Revue Belge de philologie et d'histoire” XLII (1964), s. 899), który to subiektywizm (aprobata, dezaprobata, dociekanie zamiaru autora, interpretacja estetyczna, filozoficzna itd.) dotyczy wyłącznie treści reakcji. Nie należy mi zarzucać, że zastępuję autora i tekst czytelnikiem i jego psychiką: z autora pozostaje nam tylko tekst, a co do czytelnika to oczywiście jego reakcje są niewątpliwie procesem psycho-

2.2.3. **Metajęzyk archiczytelnika.** Aczkolwiek nie bierzemy pod uwagę interpretacji, jaką archiczytelnik wyprowadza ze swej reakcji, warto jednak zachować jego terminologię techniczną, która tworzy niekonsekwentny metajęzyk wywodzący się głównie z kategorii retorycznych (metafora, hiperbola itd. lub ich potoczne odpowiedniki)<sup>21</sup>. Etykiety takie mogą być błędne, podobnie jak sądy wartościujące, które im towarzyszą, ale informują nas one o świadomości językowej epoki, w której żył archiczytelnik, i orientują o oddziaływaniu ujęć stylistycznych na *Sprachgefühl* [poczucie językowe]. Np. francuscy symboliści używali dużej liczby rzeczowników z końcówką *-ance*; były one tak częste, że stały się znakiem rozpoznawczym ich stylu; dla nich rzeczowniki te były archaizmami, mającymi szczególnie urok rzeczy minionych. Do najbardziej poetyckich należał wyraz *assouvissance* i Flaubert stosował go z wielkim powodzeniem; kiedy pół wieku później postsymboliści nadali wagę stylistyczną temu morfemowi, archaizm flaubertowski został na nowo odkryty

logicznym, ale interesuje nas tylko to, co wywołuje te reakcje, a więc składniki tekstu. Korzystanie z archiczytelnika stanowi tylko pierwszy, heurystyczny etap analizy; nie odrzuca oczywiście interpretacji i sądu wartościującego na etapie hermeneutycznym. Zapewnia tylko oparcie tej interpretacji na zespole istotnych faktów, a nie na tekście precedzonym przez subiektywizm czytelnika czy zredukowanym do tego, co zgadza się z jego gustem czy filozofią, lub do tego, co uważa za gust, filozofię czy zamiary autora.

Istotne fakty stylu, zgromadzone na przestrzeni całego tekstu, służą analizie całości tylko jako miejsca, na których skupia się uwaga wielu czytelników, krytyków, analityków itd. Kiedy na dalszym etapie analizy będzie można zastąpić archiczytelnika określeniem progu percypowania kontrastu w kontekście, zestawienie faktów stylu będzie obejmowało miejsca, w których te warunki są spełnione. Zestawienie to będzie wyczerpujące, bowiem obejmuje wszystko, co w tekście można nazwać tropem. Ponieważ jednak wybrane są tylko formy rzeczywiście czynne w kontekście i które przez to narzucają się uwadze, ściślej będzie mówić nie tylko o kompletności zestawienia, ale i o tym, że obejmuje fakty istotne. Trudności, które następcza długi utwór, są tylko pozorne, analiza natychmiast określa konstanty pisanego tekstu. Konstantami tymi nie są statystycznie określone fakty stylistyczne, ale struktury. Zestawienie tych faktów dokonuje się stopniowo, jak przy zwykłym czytaniu, przez dostrzeganie tych spośród nich, które są odmianami struktur. A po wydzieleniu i opisaniu faktów wiemy, co charakteryzuje utwór. (W żadnym wypadku nie występuje tu tworzenie wzorców na podstawie sądów wartościujących mniej lub więcej zamaskowanych, jak uważają D. Lodge, *The Language of Fiction*. London 1966, s. 66, i E. Jacques w „Critique” 1969, nr 266, s. 650.)

<sup>21</sup> Rozszerzenie tej metody na stosowanie przez informatora tradycyjnej terminologii gramatycznej byłoby błędne. Oddziaływanie stylistyczne często nakłada się na jednostki językowe. Taki termin gramatyczny jak przymiotnik może odsyłać do różnorodnych zabiegów stylistycznych: metafory, ekspresywnej inwersji, rytmu itd. Nawet kiedy styl i jednostki gramatyczne pokrywają się, wyjściem od gramatyki ryzykowałoby się przypisywanie stałej wartości stylistycznej jednostce gramatycznej niezależnie od kontekstu.



i zyskał uznanie, tym razem jako neologizm<sup>22</sup>. Konotacja tego wyrazu nie zmieni się, nawet jeżeli językoznawstwo historyczne stwierdzi, że element ten, obcy aktualnemu *état de langue* [stanowi języka] i rozumiany jako neologizm, jest w rzeczywistości archaizmem (błąd dla językoznawcy, fakt dla badacza stylu)<sup>23</sup>. Takie zniekształcenia w metajęzyku mogą posłużyć za dowód diachronicznej rozpiętości oddziaływania stylu (o czym była mowa w § 1.3.1.).

2.3. Zalety archiczytelnika. Niezależnie od zdolności archiczytelnika do postrzegania swoistych cech stylu, stanowi on także ogromnie pożyteczne narzędzie heurystyczne, ponieważ jego percepcja odtwarza interesujące nas zjawisko (dekodowanie przekazu literackiego) — w gruncie rzeczy jego rola do tego właśnie się sprowadza — i pozwala analizującemu zająć pozycję odbiorcy bez jego subiektywnych obciążeń. Zamiast wychodzić od subiektywnego rozczłonkowania tekstu, rozczłonkowania uzależnionego od kultury czytelnika i opartego na zdrowym rozsądku, czy też od analizy tu nieprzydatnej (np. językoznawczej), analizujący może wydzielić elementy, za pomocą których autor wyznaczał granice swobody czytelnika (pobieżna lektura itd.) i zwiększał prawdopodobieństwo percepcji. Dzięki archiczytelnikowi analizujący może zaobserwować, w jaki sposób te ujęcia stylistyczne zachowują swą skuteczność mimo ewolucji języka. W ten sposób możemy połączyć badanie stylu u jego genezy i w pierwotnym kontekście oraz badanie jego przetrwania w czasie z tym wszystkim, co te badania mówią nam o kolejnych synchronicznych warstwach języka.

Jeśli zaś chodzi o właściwą analizę stylistyczną, archiczytelnik ułatwia postępowanie bezpośrednie i szybkość nie dającą się osiągnąć innymi metodami; staje się to widoczne zwłaszcza w przypadku takich nieuchwytnych zjawisk, jak emotywna konotacja rodzaju we francuskim *mer* (ż.) czy *océan* (m.). Weźmy jednak prostszy przypadek, jak ekspresywna sku-

<sup>22</sup> A. François, *La Désinence -ance dans le vocabulaire français*. Genève 1950, s. 36.

<sup>23</sup> (Inaczej mówiąc, przedmiotem analizy stylistycznej jest złudzenie, które tekst wytwarza w umyśle czytelnika. Złudzenie to nie jest oczywiście tworem czystej wyobraźni czy swobodnej fantazji: jest uwarunkowane przez struktury tekstu oraz przez mitologię czy ideologię pokolenia i grupy społecznej, do której należy czytelnik. Jest zatem możliwe zidentyfikowanie konstant tego uwarunkowania, tak nieskończenie licznych jak możliwa ilość czytelników. Można na przykład określić cechy formalne, które pozwalają na interpretowanie danego wyrazu jako archaizmu, mimo że nie jest nim z punktu widzenia historii języka, czy też cechy, które nadają wygląd neologizmu jakiemuś wyrazowi w tekście, choć nie jest wcale neologizmem w kodzie. Można następnie ustalić — zgodnie z typem kontekstów, w których archaizm lub neologizm się wyróżnia — różne kierunki dekodowania, jakie może narzucić obecność czynnika wyróżniającego.)

teczność peryfrazy, ujęcia bardzo popularnego i stylistycznie przydatnego, ponieważ czytelnik odbiera ją jako oryginalne zastąpienie banalnego rzeczownika. Dla językoznawcy struktura użyta w peryfrazie nie ma w sobie nic, co by ją odróżniało od normy; tylko kompleksowe wyliczanie częstotliwości występowania mogłoby ujawnić tam coś niezwykłego, a nawet w tym wypadku nie byłoby gwarancji, że zjawisko to jest percypowane. Natomiast reakcja archiczytelnika natychmiast wykryje peryfrazę.

### Kontekst stylistyczny

3.0. Niedostatki kryterium archiczytelnika. Mimo praktyczności i obiektywizmu kryterium archiczytelnika ma dwojakie ograniczenia.

3.0.1. Wielość osób dekodujących łatwo może doprowadzić do takiego rozdrobnienia struktury tekstu, że wynikające z tego rozbicie na jednostki stylistyczne uniemożliwi interpretację. (Jednakże nawet powierzchowne zapoznanie się z opinią czytelników o książkach i przegląd ogłoszonych wypowiedzi krytycznych o określonych utworach pozwoli się przekonać, że niebezpieczny rozrzut występuje dopiero w stadium interpretacji; jeżeli przesiejemy sprzeczne sądy wartościujące, okaże się, że wszystkie zostały oparte na stosunkowo nielicznych miejscach tekstu<sup>24</sup>.)

3.0.2. Przydatność archiczytelnika ograniczona jest do stanu języka, jaki jest mu znany; świadomość językowa, która warunkuje jego reakcje, nie wykracza poza krótki wycinek czasowy w ewolucji języka. Stąd pochodzą dwa rodzaje błędów: 1) błędy dodania: zwykłe, a więc obojętne elementy językowe dawnego stanu języka mają wygląd jednostek stylistycznych (np. archaizmów), bowiem znikły z systemu językowego używanego przez czytelników i zwracają ich uwagę swoją niezwykłością; 2) błędy pominięcia (które zresztą pozostają poza zasięgiem analizy językowej): istotne elementy stylistyczne utworu są z czasem przyswajane przez język ogólny i na późniejszym etapie rozwoju języka stają się zwy-

<sup>24</sup> (Od czasu publikacji tych programowych założeń liczne doświadczenia potwierdziły punkty wyjścia wstępnych obserwacji. Spostrzeżenia, które razem tworzą archiczytelnika, nie rozkładają się przypadkowo ani nie pokrywają równomiernie całej sekwencji słownej: skupiają się na węzłowych miejscach tekstu. Ważne jest, aby nie informować czytelnika za pomocą pytań i żądać od niego tylko podkreślenia w tekście tego, co przyciąga jego uwagę lub powoduje zwolnienie toku czytania. Na metodzie tej opiera się rozdział niniejszej książki o *Kotach* Baudelaire'a. Por. również zastosowanie jej do Mallarmégo w J.-Cl. Chevaliera *Quelques remarques sur le vocabulaire du „Toast funèbre”* („Cahiers de l'Association internationale des études françaises” XVI (1964), s. 11—19) oraz w E. Freya *Franz Kafkas Erzählstil* (Bern 1970), rozprawie, której podstawowym zamiarem było sprawdzenie przydatności archiczytelnika.)

kłymi, obojętnymi jednostkami mowy, przez co przestają być dostrzegalne dla czytelników, a zatem tracą swoje oddziaływanie.

Przykładem pominięcia jest francuski wyraz *réussite* [pomyślny wynik, osiągnięcie], który nie wywiera oddziaływania stylistycznego; żaden współczesny informator nie będzie w stanie wyczuć, jak ten wyraz działał na siedemnastowiecznego czytelnika, ponieważ wyraz *réussite* (w opozycji do *heureux succès*, synonimu pozbawionego wartości stylistycznej) stanowił śmiałą nowość: wówczas każdy odczuwał w nim świeże zapożyczenie z włoskiego *riuscita*. To samo wyrażenie może spowodować teraz błąd dodania, bowiem wyraz *réussite* stracił obecnie swoją pierwotną żywotność, a *succès* [sukces] nie wymaga przymiotnika *heureux* [szczęśliwy], aby stać się synonimem tego pierwszego. Zatem *heureux succès* jest odczuwany jako archaizm i występuje w roli ekspresywnego ekwiwalentu *réussite*. Jednak informator, który przypisuje mu wartość ekspresywną w tekście siedemnastowiecznym, jest w błędzie, ponieważ wówczas był to zwrot zwyczajny.

Tego rodzaju reakcje archiczytelnika są interesującą konsekwencją trwania utworu w czasie (zob. § 1.3.). Błędy pominięcia (w odróżnieniu od błędów dodania, odnoszących się do zjawisk, które nigdy nie należały do stylu) są błędami odnoszącymi się tylko do synchronii, do jakiej należał utwór w momencie powstania; ich wykryciem zajmie się tylko historyk literatury i badacz stylu studiujący konstanty języka literackiego tych czasów i ich rolę jako tła stylistycznego [*background style*] (zob. § 0.3.). Natomiast w diachronicznym przedłużeniu tej zarejestrowanej synchronii nie są to błędy, ale fakty stylistyczne; to odpowiedniki niezmiennych elementów spetryfikowanego systemu utworu, elementów, których stosunek do kodu zmienia się wraz z ewolucją tego kodu, czyli z następowaniem po sobie kolejnych etapów rozwoju języka, którym znowu odpowiadają kolejne pokolenia czytelników.

3.1.0. Nieprzydatność norm językowych. Naszkicowane wyżej ograniczenia prowadzą do konieczności wynalezienia nowych kryteriów w celu uzupełnienia i kontrolowania danych uzyskanych od archiczytelnika. Jak pamiętamy, ujęcia stylistyczne są dla dekodującego nieprzewidywalne, w przeciwieństwie do podstawowego wzorca przewidywalności zawartego w systemie języka. Czy byłoby więc możliwe wykrycie ujęcia stylistycznego w każdym odchyleniu od normy językowej? Większość badaczy stylu jest o tym przekonana<sup>25</sup>, ale trudno zrozumieć, w jaki

<sup>25</sup> L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, s. 11 [zob. przekład polski, s. 25]. — J. Mukařovský, *Standard Language and Poetic Language*. W zbiorze: *A Prague School Reader*. Ed. by P. L. Garvin. Washington 1955, s. 19—35, zwłaszcza s. 20, 25, 31, 33. — R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*. New York

sposób można by posłużyć się odchyleniem jako kryterium albo chociażby je opisać.

Poważne zastrzeżenia przeciwko korzystaniu z odchyłeń jako kryterium wysunął Juilland<sup>26</sup> głównie ze względu na bardzo ograniczony zasięg tego kryterium; gdybyśmy mieli dostrzegać styl w odchyleniu od normy, musielibyśmy go ograniczyć do tego, co pozostaje z ciągu pisanego po wyłączeniu wszelkich elementów, które możemy opisać w całości drogą analizy językowej i uznać w konsekwencji za zwyczajne. Budzi się obiekcja, że nie możemy przecież w tym momencie zdawać sobie sprawy z tego, czy ten sam materiał, który teraz odrzucamy, nie pełnił funkcji stylowej w innym układzie odniesień<sup>27</sup>. Co więcej, analiza zawsze będzie wyznaczona, gdyż w wypadku odejścia od normy posługujemy się czynnikiem wieloznacznym, zawieszonym między świadomością (styl) a automatyzmem (omyłka, nieświadome mechaniczne naśladowanie lub autoimitacja). (Trzeba jednak stwierdzić, że można zaradzić pierwszemu z niedostatków tego kryterium przez skorzystanie z reakcji archiczytelnika, jeśli to nie wytworzy błędnego koła.) Jeżeli zatem mielibyśmy w ogóle skorzystać z normy językowej, ograniczenia te narzuciłyby skomplikowany, w praktyce niedogodny zespół zabezpieczeń.

Moje zastrzeżenie wobec takiego posłużenia się normą językową idzie o wiele dalej niż wyliczone poprzednio i opiera się nie tyle na tym, że norma językowa nie da się w praktyce ustalić<sup>28</sup>, ale na tym, że jest nieprzydatna. Jest nieprzydatna, bowiem czytelnicy opierają swoje sądy (a autorzy swoje zabiegi) nie na idealnej normie, ale na swoich indywidualnych wyobrażeniach o tym, co stanowi tę normę (np. co czytelnik „po-

---

1956, s. 166, 169, 171. — R. A. Sayce, *Style in French Prose*. Oxford 1953, s. 1, 88, 133. — Ch. Bruneau, *La Stylistique*. „Romance Philology” V (1951—1952), s. 1—14, zwłaszcza, s. 6. — P. Guiraud, *Stylistique*. „Neophilologus” XXXVIII (1954), s. 1—12, zwłaszcza s. 7—8.

<sup>26</sup> Juilland, *op. cit.*, § 1.6.—1.7.

<sup>27</sup> Wydzielenie wszystkich cech stylistycznych, co zalecałem w § 0.1., eliminuje tę trudność. Wybieram pewne składniki tylko na zasadzie ich rzeczywistej wartości w określonym kontekście; poza kontekstem są one obojętne i mogą swobodnie tworzyć skojarzenia stylistyczne lub też nie tworzyć żadnych.

<sup>28</sup> Jak sugeruje Juilland (*op. cit.*, s. 318, przyp. 5); wydaje się jednak, że waha się wyciągnąć ostateczny wniosek — tj. całkowicie odrzucić normę. Do jego — prowadzonego logicznie — wyводу przeciwko możliwości ustanowienia normy językowej można dorzucić jeszcze jeden argument oparty na doniosłości percepcji dla spraw stylu: jeżeli norma językowa pojawia się w postaci częstotliwości i prawdopodobieństwa występowania, to trzeba uznać, że istnieje znaczna różnica między wyrażoną ilościowo rozbieżnością a progiem jej rzeczywistego postrzegania przez czytelnika; czytelnik zwykle dostrzega tylko duże rozbieżności. Jedne odchylenia wywierają oddziaływanie stylistyczne, a inne nie wywierają.

wiedziałyby” na miejscu autora). Gramatyka normatywna<sup>29</sup> określa pewne wspólne cechy tych rozbieżnych norm. Czy możemy określić je choćby w przybliżeniu? Nie wystarczy żadna ogólna norma nawet dla krótkiego okresu historycznego i dla pojedynczej warstwy społecznej, bowiem również taki stosunkowo stabilny etap rozwoju języka jest terenem przekształceń, które styl może odzwierciedlić<sup>30</sup>. Obok środowiska autora musielibyśmy wziąć pod uwagę jego lektury, pokrewieństwa literackie i chyba jeszcze drugi wzorzec — normę pisaną. I to jeszcze nie wystarczy: literatury współczesne dają wiele przykładów trzeciej normy (nazwałbym go *mimetyczną normą pisaną*), którą jest bardzo niekompletny system stosowany przez pisarza, by stworzyć pozór niedbałego języka potocznego<sup>31</sup>. Wszystkie te normy należy wziąć pod uwagę i cały trud trzeba będzie podejmować od nowa dla każdego pokolenia czytelników.

<sup>29</sup> Ta z kolei jest zbyt zachowawcza, aby służyć rzeczywiście za normę. Co prawda, w niektórych krajach orzeczeń gramatyków przestrzega się bardziej niż w innych. W stylu języka francuskiego można wykryć wpływ sztucznie narzuconych norm gramatycznych (zob. L. C. Harmer, *The French Language Today*. London 1954, s. 11—46). Zjawisko takie stanowi jednak wyjątek. Literatura niemiecka dostarcza przykładu zupełnie odmiennej sytuacji.

<sup>30</sup> Zob. C. F. Hockett, *The Terminology of Historical Linguistics*. „Studies in Linguistics” XII (1957), s. 57—73, zwłaszcza s. 63—64.

<sup>31</sup> Nie chodzi mi o próby konsewentnego naśladowania, ale o umowne odtworzenie kilku typowych form języka niedbałego, ze zmianami ortografii dokonanymi w celu wskazania określonej wymowy (dobrym przykładem zarówno naśladowania, jak i naśladowczej normy pisanej jest *Pigmalion* G. B. Shawa, akt I). Ponieważ system jest cząstkowy, rozbieżność między właściwą narracją a wypowiedziami postaci nie jest wielka; jednak nawet ten niekompletny system tworzy pewien wzorzec, np. w pierwszej i drugiej osobie francuskiej odmiany czasownika:

język niedbały	naśladowcza norma pisana	norma pisana
Ssɛpa   SSɛpa   vusavɛpa	<i>Je sais pas</i>	<i>Je ne sais pas</i> <i>Vous ne savez pas</i>

Korzystałem tu z przykładów podanych przez Bj. Ulvestada (*An Approach to Describing Usage of Language Variants*. „Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics” XII 1956, s. 43), który nie wyróżnia naśladowczej normy pisanej. Wprowadziłem poprawkę do jego założeń dotyczących zjawisk języka francuskiego, które domagają się pojęcia trzeciej normy. Istnieje jeszcze jedna możliwość: autor może stworzyć normę naśladowczą w celu scharakteryzowania raczej bohatera niż warstwy społecznej. Nie zgadza się ona z kryteriami poprawności i można by ją określić jako *normę doraźną* [*nonce-standard*]. Ciekawe byłoby sprawdzić, jak dalece można ją rozszerzać bez utraty możliwości dekodowania (trafnym przykładem normy doraźnej jest język Shylocka: O. Jespersen, *Growth and Structure of the English Language*. Wyd. 3. London 1938, § 231).

Nawet jeżeli pojęcie normy trzeba utrzymać na interpretacyjnym etapie stylistyki, nie można go stosować na etapie heurystycznym.

3.1.1. Kontekst jako norma. Na tym etapie istnieje sposób, by uniknąć stosowania wobec tekstu nieprecyzyjnej *koiné* czy zmiennej *Sprachgefühl* — podstawienie w miejsce normy kontekstu<sup>32</sup>. Każde ujęcie stylistyczne wstępnie dostrzeżone przez archiczytelnika ma swój kontekst w postaci określonego, trwałego tła stylistycznego; jedno nie istnieje bez drugiego. Założenie, że kontekst odgrywa rolę normy i że styl tworzy się przez odchylenie od niej, jest płodną hipotezą. Gdybyśmy w relacji styl—norma uznali biegun normy za uniwersalny (jak byłoby w przypadku normy językowej), nie moglibyśmy zrozumieć, dlaczego odchylenie w pewnych wypadkach może być ujęciem stylistycznym, a w innych nie. Bowiem jeżeli odmiana w stosunku do ogólnej normy jest stała, to i rezultat musi być też stały. Aby posłużyć się przykładem, niezwykle szyk wyrazów, jak we współczesnym języku francuskim czasownik—podmiot (VS), wówczas gdy nie ma formy pytajnej i zdanie nie rozpoczyna się od przysłówka, zawsze jest odstępstwem od normy i tworzy odchylenia stałe. Należałoby się więc spodziewać, że zawsze będzie miał wartość ekspresywną, a tymczasem w tych samych warunkach bywa raz środkiem położenia nacisku na czasowniku, a raz obojętnym ciągiem wyrazów. Nie moglibyśmy również pojąć, że jednostka językowa pełniąca w pewnym systemie relacji rolę wyłącznie funkcjonalną może gdzie indziej stać się ujęciem stylistycznym; ani też, że zużyte ujęcie stylistyczne, które stało się martwym *cliché*, może zostać odmłodzone i odzyskać ekspresywną siłę na tle zwyczajnej mowy; ani też wreszcie, że tak zwany „styl przezroczysty”, jak np. u Voltaire'a, który pozornie pod żadnym względem nie odróżnia się od najprostszej postaci mowy potocznej, może się czymś wyróżniać. Natomiast różnorodność oddziaływania stałej anomalii natychmiast daje się poznać, jeżeli drugi biegun opozycji jednocześnie się zmienia; a ten biegun jest zmienny z samego założenia, skoro jest nim kontekst. W zacytowanym przykładzie niezwykle szyk (VS) 1) językowo zawsze odbiega od normy, 2) jest ekspresywny w kontekście zdań o zwyczajnym szyku (SV), 3) traci swoją ekspresywność, jeżeli ukaże się w kontekście, w którym z dużą częstością występuje ten sam szyk. Dzięki tej częstości poczucie językowe czytelnika, zwykle ostrzegające go o anomalii VS, zostaje osłabione; wystąpienie jeszcze jednej następnej jednostki VS staje się bardzo prawdopodobne — inaczej mówiąc staje się normą. Zanika

<sup>32</sup> Zastosowanie tego mechanicznego kontrastu wobec kontekstu jako dodatkowego kryterium, obok metody archiczytelnika, pozwoli zmniejszyć do minimum rolę subiektywnego poczucia językowego (zob. L. Hjelmslev, H. Uldall, *Outline of Glossematics*. Cz. 1. København 1957, s. 3).

kontrast stylistyczny. Potwierdzenie tego rozumowania możemy znaleźć w ewolucji stylistycznej ostatnich trzydziestu lat: szyk VS stał się tak popularnym ujęciem stylistycznym, że zaczyna tracić swoją siłę ekspresywną w kontrastujących kontekstach i obecnie używa się go najczęściej jako konwencjonalnej jednostki języka pisanego <sup>33</sup>.

Posłużenie się kontekstem jako kryterium i czynnikiem korygującym niedostatki kryterium archicytelnika nie jest trudne: gdy w miejscu, w którym reakcja archicytelnika każe się spodziewać obecności bodźca stylistycznego, brak kontrastu kontekstowego (to znaczy, jeżeli rzekome ujęcie stylistyczne i jego kontekst nie wykazują rozbieżności, takich jak np. różnica środowiska społecznego, z którego pochodzą wyrazy, wprowadzenie przeciwstawnych konotacji czy odmiennego szyku wyrazów, przejścia od składni współrzędnej do podrzędnej itd.), możemy wówczas przyjąć, że mieliśmy do czynienia ze szczególną wrażliwością archicytelnika na tekst (por. § 3.0.1.) lub że zaszedł błąd dodania (por. § 3.0.2.). W takim wypadku możemy spokojnie zrezygnować z podążenia tym tropem.

3.2.1. Definicja kontekstu stylistycznego. Skoro intensyfikacja stylistyczna wynika z wtrącenia do wzorca jakiegoś niespodziewanego składnika, zakłada to efekt rozerwania, który przekształca kontekst, wynika stąd krańcowa różnica między „kontekstem” w zwykłym rozumieniu a kontekstem stylistycznym. Kontekst stylistyczny nie ma charakteru skojarzeniowego, nie jest kontekstem słownym, który ogranicza wieloznaczność lub dorzuca do wyrazu dodatkowe konotacje <sup>34</sup>. Kontekst stylistyczny jest językowym wzorcem nagle przełamanym przez nieprzewidywalny składnik, a kontrast wynikający z tego zakłócenia to bodziec stylistyczny. Tego przełamania nie należy rozumieć jako zasady nieciągłości. Wartość stylistyczna kontrastu polega na układzie relacji, który ustanawia on między dwoma zdezerzającymi się składnikami; nic by nie zaszło bez ich połączenia się w jedną sekwencję. Inaczej mówiąc, kontrasty stylistyczne, podobnie jak inne przydatne w języku opozycje, tworzą pewną strukturę <sup>35</sup>. Dzięki zasadzie kontrastowości możemy więc z łatwością odróżnić styl jednostkowy od języka literackiego — język literacki w utworze nie wymaga kontrastu, jest przecież dającym się przewidzieć wzorcem, którego składniki języ-

<sup>33</sup> Ten typowy przykład opisał R. Le Bidois (*L'Inversion du sujet dans la prose contemporaine*. Paris 1952, s. XVII, 448); opisuje on zjawiska z punktu widzenia gramatyka, co niekiedy zaciemnia sprawę stylu.

<sup>34</sup> Zob. S. Ullmann, *Principles of Semantics*. Wyd. 2. Oxford 1957, s. 60—63, 109.

<sup>35</sup> Por. H. J. Pos, *La Notion d'opposition en linguistique*. W zbiorze: *Onzième Congrès International de Psychologie*. Paris 1938, s. 245.

kowe nie zyskują wartości stylistycznych z tytułu samej tylko przynależności do tego języka (np. łacińskie *letum* stanowi poetycki ekwiwalent wyrazu *mors*, „śmierć”, i nie jest niczym więcej niż spodziewanym odpowiednikiem *mors* w kontekście poetyckim). Gdyby te same elementy pojawiły się w kontekście, w którym nie spodziewamy się takich konwencjonalnych wyrazów, stałyby się ujęciami stylistycznymi (np. *letum* w poezji nie uroczystej tworzy efekt ironiczny; Horacy, *Satyry*, 2, 6, 95, kładzie go w usta filozofującej miejskiej myszy).

3.2.2. Zanalizujmy dokładniej kontekst stylistyczny. Tworzenie wzorca, który przygotowuje czytelnika do doznania „niespodzianki”, musi dokonywać się w rosnącym następstwie sekwencji. Kontekst można by przedstawić jako odcinek linearny o kierunku zgodnym z ruchem oka przy czytaniu. Wzdłuż tego wektora gromadzą się informacje, formy i pamięć poprzednich sekwencji. Im bardziej przejrzyste jest nakreślony ten wzorzec, tym bardziej skuteczny będzie kontrast (np. kontekst narracyjny z czasownikami w czasie przeszłym, prowadzący do kontrastu z jednym użyciem *praesens historicum*; szereg okresów retorycznych, prowadzących do kontrastu z kilkoma krótkimi nominalnymi zdaniami bezspójnikowymi).

Do definicji tej można dorzucić dwa uzupełnienia. Po pierwsze: kontekst stylistyczny ma bardzo ograniczone rozmiary — granice jego stanowi pamięć o tym, co przed chwilą się przeczytało, i odbieranie tego, co w tej chwili się czyta; można powiedzieć, że kontekst podąża za czytelnikiem obejmując kolejno wszystkie sekwencje wypowiedzi. Wyjaśnia to nam poliwalencję ujęcia stylistycznego; to jest zdolność jednego ujęcia do wywoływania wielu efektów (np. określony szyk wyrazów może oddziaływać stylistycznie na każdą grupę wyrazów o zmiennym szyku, niezależnie od tego, na jakie znaczenie położony jest nacisk)<sup>36</sup>. Po drugie: jednostki stylistyczne mogą zachodzić na siebie; jeżeli określimy takie jednostki jako kontekst plus ujęcie stylistyczne, może się zdarzyć, że ujęcie to ukształtuje nowy wzorzec i w ten sposób zapoczątkuje kontekst, który będzie pierwszym członem nowej jednostki stylistycznej. Może na przykład obok typu: kontekst → ujęcie stylistyczne → powrót do kontekstu, wystąpić typ: kontekst → ujęcie stylistyczne dające początek nowego kontekstu → ujęcie stylistyczne (przykład pierwszego typu: zwykłe oznajmienie → hiperbola → zwykłe oznajmienie; przykład drugiego typu: zwykłe oznajmienie → hiperbola → kontekst hiperboliczny → litotes). Przykładki te dowodzą, że nie istnieje coś takiego jak ujęcie stylistyczne samo z siebie (np. hiperbola w kontekście hiperbolicznym pozostanie nie zauważona).

<sup>36</sup> O mechanizmie poliwalencji pisałem w *Style des Pléiades*, s. 211 n. — Ullmann, *Style in the French Novel*, s. 9, 20.



Istnieją przypadki graniczne, w których oddziaływanie stylistyczne wypływa nie tyle z kontrastu, ile ze zgrupowania ujęć stylistycznych. Występowanie takich grup może stać się dla analityka kryterium pomocniczym.

2.2.3. Kontekst i konwergencja. Do zgrupowań stylistycznych nie zaliczam takich zjawisk jak szczególny przypadek ekspresywności fonicznej, kiedy czytelnik odnosi wrażenie, że dźwięki są odbiciem znaczenia wyrazów (*harmonie imitative, Lautmalerei* [onomatopeja]). Oddziaływanie ujęć stylistycznych zakłada połączenie wartości semantycznych i fonicznych, z których każda w izolacji jest tylko potencjalną wartością. Mam tu na myśli nagromadzenie w jakimś miejscu kilku niezależnych ujęć stylistycznych. Poszczególne, wydzielone, miałyby własną ekspresywność. W połączeniu, każde dodaje własną ekspresywność pozostałym. Rezultaty tych ujęć stylistycznych sumują się w jedno szczególnie uderzające podkreślenie. Na przykład w *Moby Dicku* Melville'a (rozdz. 51).

*And' heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea, as if its vast tides were a conscience.*

[Wzdymało się czarne morze i kolebało niez mordowanie, jak gdyby jego potężne przypyły i odpływy były sumieniem<sup>37</sup>].

Widzimy tu nagromadzenie: 1) niezwykle (VS) szyk wyrazów, 2) powtarzanie czasownika, 3) rytmiczność stworzoną przez to potrójne powtórzenie (oraz przez połączenie tego zabiegu fonicznego ze znaczeniem wyrazu; wznoszenie się i opadanie fali jest „opisane” przy pomocy rytmu), 4) akcentowaną równorzędność (*and... and...*) wzmacniającą rytmiczność, 5) doraźnie ukuty wyraz (*unrestingly*), który w każdym kontekście byłby niespodziewany, 6) metaforę, uwydatnioną przez niezwykle odniesienie zjawiska konkretnego (przepływy i odpływy) do abstrakcyjnego (sumienie) zamiast na odwrót. Dla takiego nagromadzenia cech stylistycznych wspólnie działających proponuję nazwę *konwergencja* [*convergence*]<sup>38</sup>.

Mamy tu dobry przykład, wskazujący do jakiego stopnia autor może kontrolować odbiór. W przytoczonym wypadku trudno czytelnikowi nie zwrócić uwagi na każde słowo znaczące. Odbiór nie może być powierz-

<sup>37</sup> [Cyt. według wyd.: H. Melville, *Moby Dick*. Przełożył B. Zieliński. Warszawa 1956, s. 288.]

<sup>38</sup> O konwergencji w znaczeniu ujęcia stylistycznego wspomniał krótko Marouzeau (*Traité de stylistique latine*. 1946, s. 339—340), który dostrzegł jej wartość heurystyczną, ale nie podejrzewał jej ważności dla „przedłużenia” życia utworu.

(Nagromadzenie w postaci, w jakiej zostało tu przedstawione, ma znaczenie tylko wtedy, kiedy składa się z elementów związanych ze stylem: można przy tym posłużyć się również terminologią zaczerpniętą z dziedziny językoznawstwa, jak to uczynił R. Fowler przekładając mój wywód na inny metajęzyk w *Essays on Style and Language* (London 1966, s. 255).)

chowny, gdyż inicjalna pozycja czasownika jest nieprzewidywalna [*unpredictable*] w zwykłym zdaniu angielskim; to samo dotyczy powtórzenia. Powtórzenie, niezależnie od tego, że jest nieprzewidywalne, spełnia własną, podwójną rolę: wytwarza rytm, a jego ogólny efekt działa podobnie jak wypowiedź kompletna (zob. § 1.2.). Przesunięcie podmiotu doprowadza efekt nieprzewidywalności do maksimum; czytelnik musi zapamiętać orzeczenie, zanim będzie mógł spostrzec podmiot. „Odwrócenie” metafory jest dalszym przykładem kontrastu w stosunku do kontekstu. Przeszkody nie dopuszczają do pobieżnej lektury, uwaga zostaje zwrócona na sposób przedstawienia i wytwarza się efekt stylistyczny.

Możemy znaleźć przykłady, w których efekt stylistyczny nie zawiera żadnego kontekstu materialnego; w takich wypadkach sama konwergencja tworzy ujęcia stylistyczne. Występuje to w gnomicznych formach poetyckich, jak japońskie *hai-kai*, poemat prozą, monostych, czyli utwór jednowersowy, oraz odpowiednie formy prozaiczne, jak aforyzm. Niekiedy konwergencja stanowi nasz jedyny punkt oparcia, np. w stylistycznych badaniach początków jakichkolwiek wypowiedzi literackich. Brak tam wzorców przygotowujących kontrast.

3.2.4. Konwergencja obniża próg dostrzegalności ujęć stylistycznych dzięki swojemu charakterowi nasilającemu; może także spełniać rolę kontekstu semantycznego, ograniczając wieloznaczność wyrazu, na który kładzie nacisk; w ten sposób zamiary autora stają się wyraźniejsze. Z drugiej strony konwergencja jest jedynym ujęciem stylistycznym, które możemy z pewnością uznać za ujęcie świadome; nawet jeżeli z początku kształtuje się nieświadomie czy przypadkowo, autor nie może jej przeoczyć przy ponownym przeczytaniu. Niezależnie od tego, czy powstała przypadkowo, czy była starannie zaplanowana, stanowi przykład na wskroś świadomego użycia języka i jest chyba najbardziej złożoną formą stylistyczną.

Przydatność konwergencji jako kryterium jest oczywista. Weźmy przykład ujęcia stylistycznego dostrzeżonego przez archiczytelnika, ale nie stanowiącego ostrego kontrastu z poprzedzającym kontekstem; jeżeli zachodzi konwergencja, jego stylistyczny charakter zostanie udowodniony. Ponadto konwergencja może umożliwić nam korektę błędów pominięcia: nawet jeżeli całkowicie zanikł wspólny kod autora i czytelnika, jak w przypadku literatur średniowiecznych, analiza może wykryć w tekście nagromadzenie elementów, których obecność ujawni niewyczuwalne obecnie ujęcie stylistyczne.

Konwergencje mogą być rzeczywiście czynnikiem stylistycznym, który zapewnia przetrwanie systemu zakodowanego w utworze. Jeżeli kolejne pokolenia czytelników przestają dostrzegać niektóre ujęcia stylistyczne składające się na konwergencję, ponieważ nie tworzą one już kontrastu

w nowych kodach odniesień (np. kiedy neologizm został zasymilowany przez zwykły słownik; kiedy metafora stała się potocznym wyrażeniem poprawnego języka literackiego itp.), to jest jeszcze możliwość, że przynajmniej jeden ze składników przetrwa jako czynnik oddziaływania ekspresywnego i będzie nadal reprezentował zespół ujęć umieszczonych tam przez autora.

### Wnioski

Aby stylistyka stała się nauką i aby wytyczyć zakres tego obszaru językoznawstwa, który będzie się zajmował użyciem języka, nie wystarczy wyjść od subiektywnego uchwycenia elementów stylu. Wydaje się zatem oczywiste, że etap heurystyczny winien poprzedzać wszelką próbę opisu. Przedstawione tu kryteria powinny umożliwić obiektywne ustalenie faktów: kontekst i konwergencja użyte jako kryteria wymagają tylko obserwacji form, bez z góry powziętego sądu o ich treści lub wartości; przy posłużeniu się archiczytelnikiem sądy wartościujące liczą się tylko jako pomoc przy ujawnianiu bodźców.

Kryteria te mają charakter szczególny, ponieważ stanowią odpowiedniki dystynktywnych cech utworu. Staralem się traktować te cechy literackie jako szczególny przypadek komunikacji językowej, którego właściwością jest przemiana procesów kodowania i trwałość przekazu literackiego. Jeżeli ta nowa propozycja okaże się pożyteczna, stanie się to dzięki temu, że tłumaczy fakty oszczędnie, bez sztucznego oddzielenia języka od stylu. Dopiero po ujawnieniu faktów stylistycznych można właściwie przeprowadzić analizę językową; przedtem nie byłaby ona w stanie doprowadzić do ich wydzielenia.

Przełożył *Ignacy Sieradzki*