

Michael Riffaterre

Kontekst stylistyczny

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/3, 245-265

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAEL RIFFATERRE

KONTEKST STYLISTYCZNY

1.1. Definicja stylu literackiego jako odejścia od normy językowej wywołuje trudności przy zastosowaniu do analizy stylu. W poprzednim artykule¹ proponowałem zatem zastąpienie ogólnej normy kontekstem stylistycznym i badanie ujęć stylistycznych w stosunku do tego kontekstu. Kontekst, z zasady nieodłączny od ujęć stylistycznych, 1) ma tym samym wartość stylistyczną (co nie zawsze można powiedzieć o normie); 2) jest natychmiast uchwytny, ponieważ został zakodowany, i dlatego nie musimy opierać się na niejasnym i subiektywnym poczuciu językowym; 3) jest zmienny i tworzy szereg kontrastów dla kolejnych ujęć stylistycznych. Tylko ta zmienność może wyjaśnić, dlaczego jednostka stylistyczna nabywa, zmienia albo traci swoje oddziaływanie zależnie od swej pozycji, dlaczego nie każde odejście od normy musi być faktem stylistycznym i dlaczego oddziaływanie stylistyczne pojawia się także w ramach normy².

1.2. Sens przekazu można zrozumieć przy nieznacznej pracy nad dekodowaniem [*minimal decoding*]. Więcej wysiłku wymaga sytuacja, kiedy autor chce zmusić czytelnika do zwrócenia uwagi na pewne cechy formalne, do których przykładą szczególną wagę (np. zamiar estetyczny)³.

[Przekład według wyd.: M. Riffaterre, *Stylistic Context*. „Word” XVI (1960), s. 207—218; tutaj, podobnie jak w poprzednim artykule Riffaterre’a, uwzględniamy uzupełnienia z wersji francuskiej z tomu: *Essais...*, s. 64—91, sygnalizując je znakami ().]

¹ Zob. artykuł poprzedni: *Kryteria analizy stylu*; zob. również moją recenzję książki S. Ullmanna *Style in the French Novel* w „Word” XV (1959), s. 404—413, zwłaszcza s. 407—409.

² O tej różnorodności oddziaływań, czyli poliwalencji, pisałem w recenzji cytowanej w przyp. 1 (s. 409). — Również L. Spitzer, dokonawszy porównania — z zupełnie innego punktu widzenia — większej liczby stylów niż jakikolwiek badacz, doszedł do wniosku, że znak stylistyczny jest „pusty” (zob. np. „Modern Language Quarterly” XIX (1958), s. 235, przyp. 8).

³ (Mówię tu o jednej z możliwych metod twórczości literackiej: takiej, w której świadomy zamiar daje wynik zgodny z wolą autora. Zamiar ten może, oczywiście, dać wyniki, których autor nie przewidywał, i całość tekstu literackiego może wziąć

Okolicznością, która sprawia, że wystarczy nieznaczące tylko dekodowanie, jest możliwość przewidzenia z różną dokładnością charakteru dalszych partii na podstawie części ciągu. Zatem kontrolę dekodowania sprawuje się drogą niskiego poziomu przewidywalności⁴. Możemy wobec tego zdefiniować kontekst stylistyczny jako wzorzec przełamany przez element nieprzewidywalny (tym czynnikiem kontrastującym jest ujęcie stylistyczne).

Styl jest nie łańcuchem ujęć stylistycznych, ale binarnych opozycji, których bieguny (kontekst — ujęcie stylistyczne) są nierozdzielne. Analiza stylistyczna nie może w żadnym wypadku skupiać się na ujęciach stylistycznych tylko dlatego, że stanowią one cechy wydatne i łatwe do sklasyfikowania; analiza stylistyczna (a później metaanaliza estetyczna) musi tyleż uwagi poświęcić nie nacechowanym [*unmarked*] składnikom opozycji. Artykuł niniejszy, w dużej mierze szkicowy, usiłuje dać możliwie prosty i wyczerpujący opis różnych aspektów kontekstu.

1.3. Dwie kategorie zjawisk powodują konieczność rozszerzenia powyższej definicji: A. Niektóre utwory literackie są tak krótkie, że wydają się „nie mieć czasu” na stworzenie wzorca kontekstowego, który umożliwia powstanie kontrastów: np. *hai-kaï*, monostych, aforyzm prozaiczny, motto, epigraf itd.⁵; inne podobne przypadki: początki wypowiedzi literackich i grupy ujęć stylistycznych, czyli *konwergencje*⁶, gdzie

początek z zupełnie czego innego niż chęć stworzenia dzieła sztuki (tak się rzecz miała z dziełami filozoficznymi, historycznymi i naukowymi, które stały się klasyczne). Literackość takiego tekstu wynika zatem z form pomyślanych do wykorzystania w celu nieliterackim (np. *Prowincjalki*). W każdym razie opisałem przed chwilą tylko literackość w kategoriach genezy tekstu. Nie osłabia to w najmniejszym stopniu moich uwag o nieprzydatności odwoływania się do zamiaru w badaniu lub ocenie dzieła. Kiedy nawet oddziaływanie [*effet*] wynika z jakiegoś zamiaru, to jest on nieprzydatny do zrozumienia oddziaływania. Aby uniknąć wszelkiej dwuznaczności, wolałbym dziś opisywać literackość wyłącznie w kategoriach oddziaływania: literackim jest wszelki tekst, który zwraca uwagę czytelnika swoją formą, niezależnie lub zależnie od swojej treści i od pozytywnej czy negatywnej reakcji czytelnika.)

⁴ Zob. *Kryteria...*, § 1.1.—1.2.

⁵ Ograniczenia objętościowe tego typu wypowiedzi są bardzo ścisłe: utwór tylko nieco dłuższy od monostychu, jak np. łaciński dystych elegijny, już nie znajdzie się w obrębie tej kategorii, ponieważ złożoność wzorca metrycznego kompensuje jego krótkość. Nie wejdą do nich również cytaty z innych autorów, ponieważ tkwią już w nowym kontekście. Będą za to tam należały słowniki cytatów: stanowią one metateksty tylko dla analizy stylowej całego utworu literackiego, ale wyizolowane, jeżeli pominiemy powody, które skłoniły twórcę słownika do ich wydzielenia, mogą stanowić przedmiot badań mających na celu ustalenie, do jakiego stopnia można odciąć kontekst bez zniweczenia samego oddziaływania stylistycznego.

⁶ O zjawisku tym i jego nazwie mowa jest w *Kryteriach...* § 3.2.3. Jest ono zakodowane w tekście pisany i nie wolno go mylić z wypadkiem, w którym dodaje się zespół sygnałów, jaki można zaobserwować w odtwarzaniu pewnych form literatury

nagromadzenie ujęć stylistycznych jak gdyby przeszkadza w wytworzeniu się pomiędzy ujęciami stylistycznymi wystarczająco wiele kontekstu, by zapobiec nasyceniu (choć nasycenie jednak nie występuje). B. Kontekst może stanowić wycinek linearny zgodny z kolejnością odbioru, a zatem ukierunkowany tak samo jak zdania. Kierunek ten także wynika z procesu czytania, z ujęć posługujących się szykiem wyrazów i z rytmu. Jednakże w tekstach krótkich, o jakich była mowa poprzednio, ujęcia stylistyczne można dostrzec jednym rzutem oka albo też dostrzec przez widzenie wybiegające naprzód [*peripheral vision*] i przewidzieć koniec fragmentu przed właściwym odczytaniem⁷. Ponadto nawet w tekstach zwykłej długości czytelnik zawsze może ponownie odczytać to, co go zatrzymało w pierwszej powierzchniowej lekturze⁸. We wszystkich tych wypadkach możemy zastanawiać się, czy efekt niespodzianki nie słabnie i czy uwaga czytelnika nie została zahamowana. Można wyeliminować te ograniczenia zasięgu definicji, jeżeli wprowadzimy rozróżnienie między kontekstem wewnątrz ujęć stylistycznych a kontekstem zewnętrznym, to znaczy między kontekstem, który formuje opozycję tworzącą ujęcie stylistyczne, a tym, który modyfikuje tę opozycję, wzmacniając lub osłabiając to ujęcie. Takie rozwiązanie pozwala uniknąć kwestii istnienia dwu stylów różnego rodzaju, których koegzystencja w tym samym tekście byłaby trudna do wytłumaczenia, i pozwala również naszkicować hierarchię struktur pozbawioną luk i niekonsekwencji, w której wyższe pokłady struktury można określić w kategoriach jednostek poziomu poprzedzającego. Pierwszy z tych typów nazwę *m i k r o k o n t e k s t e m* (chętniej niż kontekstem segmentowym), a drugi *m a k r o k o n t e k s t e m*.

2.1. Definicja mikrokontekstu. (Termin kontekst nie występuje tutaj w swoim zwykłym znaczeniu; pojmowany jest jako niezależny od wszelkiego wpływu makrokontekstu, chociaż taki wpływ zawsze występuje, z wyjątkiem okoliczności wspomnianych w § 1.3.A. To

ustnej (zob. T. A. Sebeok, *Folksong Viewed as Code and Message*. „Anthropos” LIV (1959), s. 141—153, zwłaszcza s. 141—142).

⁷ Przejrzyste ujęcie zagadnienia percepcji w czytaniu (rozpoznawanie wyrazów, widzenie wybiegające naprzód [*peripheral vision*] itd.) daje M. A. T i n k e r, *Visual Apprehension and Perception in Reading*, „Psychological Bulletin” XXVI (1929), s. 223—240, oraz W. S. Gray w dorocznych streszczeniach *Reading Investigation* w „Journal of Educational Research”.

⁸ Ponowne odczytanie może się dokonać niemal nieświadomie drogą widzenia wybiegającego naprzód, albo też być świadomym poszukiwaniem rozwiązania jakiegoś problemu dekodowania: poszukiwanie to obejmuje szereg procesów Markowa działających jednocześnie naprzód i wstecz (dobry przykład zawiera artykuł A. A. H i l l a *An Analysis of the Windhover. An Experiment in Structural Method*. „Publications of the Modern Language Association” LXX (1955), s. 968—978, zwłaszcza s. 975—976).

szczególne znaczenie kontekstu może być niewygodne, ale nie powinno wzbudzać większych zastrzeżeń niż, na przykład, współistnienie językoznawczego i zwykłego znaczenia wyrazu redundancja.) Powiedzmy, że w jakiejś sekwencji (literackiej) występuje grupa cech powiązanych na jednej lub wielu płaszczyznach systemu językowego związkami strukturalnymi i znaczeniowymi. Jeżeli grupa ta oddziałuje stylistycznie, bodziec składa się z mniej przewidywalnych elementów zakodowanych w jednym lub wielu składnikach grupy. Mikrokontekst stanowią pozostałe składniki, które pozostają nie nacechowane; kontrast wytwarza się przez opozycję wobec tych składników (czytelnik wyczuwa tu stopień nieprzewidywalności)⁹. Grupa jako całość (kontekst plus kontrast) stanowi ujęcie stylistyczne. Istotne cechy mikrokontekstu są następujące: 1) jego funkcja strukturalna polega na tym, że stanowi biegun opozycji binarnej i wobec tego: 2) nie oddziałuje bez drugiego bieguna; 3) jest ograniczony przestrzennie przez swój związek z tym biegunem (inaczej mówiąc, nie zawiera elementów obojętnych wobec opozycji i może ograniczać się do jednej jednostki stylistycznej). Jego składniki mogą być liczne, nieciągłe (np. rozłączona grupa w rozłączeniu) lub jednoczesne (np. nie zmieniona część odnowionego stereotypu, wyrazy doraźnie połączone w żartobliwą kontaminację [*portmanteau words*]).

Powinno być możliwe opracowanie gramatyki (stylistycznej) warunków, w których pojawia się kontrast; niektóre jego aspekty są tak oczywiste, że pozwalają na dokonanie względnych pomiarów: na przykład skuteczność kontrastu jest proporcjonalna do stopnia jego nieprzewidywalności, to znaczy do stopnia przewidywalności, na jaką pozwala kontekst wewnętrzny¹⁰.

Przykład (1a), Corneille, *Le Cid*, IV, 2:

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
[Ciemną rzucały jasność gwiazdy¹¹]

Kontrast semantyczny; zarówno *obscure* jak i *clarté*, pojęte oddzielnie, są całkowicie określone, ponieważ chodzi tu o militarne wykorzystanie ciemności, ale jako składniki jednej struktury tworzą jednostkę najmniej prawdopodobną; *clarté* stanowi kontrast wobec kontekstu *obscure*; *obscure clarté* jest ujęciem stylistycznym dostrzegalnym jako całość, czego

⁹ Rzecz oczywista, nie rozpoczynam analizy od elementu nie nacechowanego (w tym stadium oznaczałoby to powrót do pojęcia normy), ale od kontrastu natychmiast wyczuwanego przez czytelnika; postępowanie to opisałem w *Kryteriach...*, § 2.

¹⁰ Podobnie jak cały artykuł, podane przykłady mają charakter orientacyjny: wprowadzono je, by wywód stał się bardziej jasny, ale nie będę tu starał się dokonać jakichś dokładnych pomiarów. Powtarzam — próbuję tylko podać możliwie spójny układ materiału, posługując się wyłącznie cechami istotnymi.

¹¹ [Przekład polski L. Osińskiego (Warszawa 1907, s. 52).]

dowodzi częste później cytowanie *obscure clarté* jako oddzielnego zwrotu ¹².

(1b) Zastępowanie pewnych przymków przez inne, o innej funkcji, jak francuskiego *à* przez *en, sur, sous*; lub stosowanie spójników pozbawionych swoich funkcji, tak jak *car* [gdyż], w wypadku, w którym brak jakiegokolwiek konstrukcji przyczynowej (oba te ujęcia są charakterystyczne dla symbolistów francuskich) ¹³, są to mocne ujęcia stylistyczne, bowiem naruszają samą strukturę systemu gramatycznego.

(1c) Pope, *Rape of the Lock*, II, 105—119:

Whether the Nymph shall (...) stain her Honour, or her new Brocade, (...) Or lose her Heart, or Necklace, at a Ball.

[Czy ona honor splami, czy swój robron suty, (...) może na balu serce lub naszyjnik straci ¹⁴.]

(Syllepsis ¹⁵: metaforyczne znaczenie czasownika w dwu kontekstach — honor splami, serce straci — sprawia, że nawrót do potocznego znaczenia jest nieprzewidywalny; to i wynikłe stąd sztuczne paralele honor—robron, serce—naszyjnik zmuszają do maksymalnego dekodowania.)

W każdym z tych wypadków kontekst kompensuje swoje małe rozmiary ograniczając bardzo ściśle możliwość przewidywania.

2.2. Mikrokonteksty w krótkich sekwencjach. Nie ulega już wątpliwości, że mikrokonteksty umożliwiają występowanie stylu nawet w krótkiej sekwencji. Wystarczy, żeby sekwencja zawierała jedno lub więcej ujęć stylistycznych lub ich konwergencję, a już nieuważne rozszyfrowanie nie będzie możliwe.

¹² Zauważmy, że wyraz *clair-obscur* [światłocień] pojawił się w języku francuskim dopiero czterdzieści lat później, i to zresztą wtedy w formie włoskiej jako termin techniczny; nie było w nim żadnego skojarzenia zdolnego osłabić ujęcie stylistyczne.

(Wyjaśnia to tylko mechanizm oddziaływania na pierwsze pokolenia czytelników. Wydaje mi się dziś ważniejsze zwrócenie uwagi na trwałość oddziaływania mimo znajomości przez czytelników takich wyrazów jak *clair-obscur* (zwłaszcza odkąd romantycy wykorzystali wszystkie jego możliwości). Wystarczy tu stwierdzić, że kontrast semantyczny wyrazów *obscure* i *clarté* stanowi najbardziej skrajne przeciwstawienie, odmianę struktury *coincidentia oppositorum* [zbieg przeciwieństw].)

¹³ Zob. L. Spitzer, *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*. 1918, s. 289 n.

¹⁴ [Przekład polski L. Kamińskiego według wyd.: A. Pope, *Wybór poezyj*. Warszawa 1822, s. 76.]

¹⁵ Przykład ten zaczerpnąłem od J. O'Briena (*Proust's Use of Syllepsis*. „Publications of Modern Language Association” LXIX (1954), s. 741—752): z artykułu tego można korzystać jako z ogólnej monografii syllepsis. — O zeugmie, blisko związanej z syllepsis, pisze G. O. Rees w „*Français moderne*” XXII (1954), s. 287—295, oraz R. Le Bidouis (jw. XXIV, 1956) s. 81—89, 259—270).

Przykład (2), Emily Dickinson, *Bolts of Melody*, Fragment 635:

Or fame erect her siteless citadel.

[Czy sława wzniosła jej fortecę bez siedziby.]

(Przypadek stylu samowystarczalnego, ponieważ ten osobny wers został odnaleziony na odwrocie koperty, co wskazuje na zamiar zachowania raczej formy niż treści. Ze stylistycznego punktu widzenia każde z wyrażań, *fame erect* i *siteless citadel*, zawiera kontrast, który w obu wypadkach zmusza do interpretacji metaforycznej; *citadel* jest wyrazem bardziej przewidywalnym w towarzystwie *erect* X, ale *siteless* natychmiast narzuca od nowa kontrast: ponadto *siteless* posiada siłę ekspresywną, gdyż jest wyrazem stworzonym doraźnie w opozycji do wyrazów potocznego kodu i ponieważ tworzy kontrast — nieistnienie w zestawieniu z istnieniem — zarówno dla *erect*, jak i *citadel*.)

W krótkich zdaniach brak makrokontekstu, który wzmocniłby oddziaływanie ujęcia stylistycznego (§ 3.2.); z drugiej strony nic go również nie osłabia (§ 3.3.).

(2.2.1. Percepcja mikrokontekstu. Pojęcie wzorca [*pattern*] przewidywalności w mikrokontekście wymaga uściślenia. Oczekiwanie oparte jest na doświadczeniu nabytym na podstawie pewnych faktów, doświadczenie to pozwala czytelnikowi na odtworzenie sobie pewnej normy czy zawartego w tekście modelu. W wypadku makrokontekstu fakty te to powtarzające się elementy jednakowe lub nagromadzenie elementów podobnych. Skoro tylko czytelnik spostrzeże, że są one porównywalne, rozszyfruje je jako warianty tej samej struktury, odtworzy sobie zasady tej struktury (jednostkową normę tekstu) i zareaguje na pierwszy wariant, w którym jeden element jest przekształcony czy, inaczej mówiąc, nieprzewidywalny w świetle wykrytych reguł.

Natomiast mikrokontekst nie składa się z następstwa odmian. Na tej podstawie S. R. Levin formułuje zarzut, że o wyrazie w mikrokontekście można powiedzieć tylko to, że się tam pojawia, a nie, że jest bardziej lub mniej przewidywalny. Gdyby tak się sprawy miały, można by tylko stwierdzić fakt, a nie wyjaśniać go, bowiem według niego „mówienie, że wyraz jest nieprzewidywalny w danym kontekście, byłoby popadaniem w błędne koło, skoro przez mikrokontekst rozumiemy wyrazy, które właściwie ten kontekst tworzą”, które stanowią jego realizację¹⁶. Levin jednak nie dostrzegł, że odosobniony fakt stylu (mikrokontekst plus kontrast) jest postrzegany również jako wariant pewnej struktury i że właśnie dopuszczalne prawdopodobieństwa tej struktury warunkują nieprzewidywalność wariantu. Wystarczy w tym celu, by wariant zawierał

¹⁶ (S. R. Levin, *Deviation — Statistical and Determinate — in Poetic Language*, „Lingua” XII (1963), s. 276—290, zwłaszcza s. 281.)

pewien element, który pozwoli rozpoznać izomorfizm danej grupy z innymi, jednym słowem — rozpoznać strukturę, którą realizuje (elementem tym jest mikrokontekst), oraz element odchodzący od normy.

Różnica między makrokontekstem a mikrokontekstem polega na tym, że na ten pierwszy składa się sekwencja w całości zrealizowanych w tekście wariantów, których izomorfizm nieodparcie narzuca się czytelnikowi. Natomiast w drugim przypadku izomorfizm dostrzegamy przez tylko jedno porównanie między dwoma wariantami.

Ponadto w makrokontekście czytelnik uświadamia sobie przede wszystkim warianty „normalne” (norma jeszcze raz wytwarza się w tekście przez powracanie pewnych składników), podczas gdy w mikrokontekście przede wszystkim wariant niezwykle zwraca jego uwagę i wychodząc od tego wariantu czytelnik dokonuje porównania z wariantem normalnym.

Jedno z dwojga: niezwykłość dostrzegamy albo w porównaniu z wzorcem zawartym w tekście i opartym na kodzie wspólnym tekstowi i czytelnikowi (na przykład zwykła konstrukcja gramatyczna, która stanowi wariant, jest „błędem”), albo w porównaniu z wzorcem dostarczonym przez sam tekst.

Obscure clarté jest przykładem pierwszego przypadku. Składniki faktu stylowego są dostrzegane natychmiast. Czytelnik reaguje na opis, który wydaje się mu wewnętrznie sprzeczny: *clarté* sprzeciwia się *obscure*. Przeciwność ta nie byłaby nieprzewidywalna w jakimkolwiek wspólnym występowaniu wyrazów *obscure* i *clarté*, bowiem stanowią one część tego samego pola semantycznego i dają się wobec tego kojarzyć we wszelkiego rodzaju zestawieniach. Istnieją jednak również zestawienia nieprawdopodobne. W tym wypadku zestawienie jest nieprzewidywalne (i stanowi skuteczny ekspresywnie kontrast), ponieważ te dwa wyrazy realizują w wyróżniającym się wariantie strukturę endocentryczną, którą tworzy rzeczownik i jego przydawka. Struktura rzeczownik—przymiotnik stanowi normę, której zasady (potwierdzone przez niezliczone warianty, stanowiące rodzaj makrokontekstu umysłowego) brzmią następująco: w mikrokontekście przydawki rzeczownik powinien być zgodny znaczeniowo z przydawką. Jest bardzo małe prawdopodobieństwo wypadku, żeby rzeczownik miał znaczenie niezgodne ze znaczeniem przymiotnika. Jednakże gdy owo małe prawdopodobieństwo się zrealizuje, jak w naszym przypadku, funkcja zgodności znika. Realizacja przymiotnika przez wyraz *obscure* ustanawia zasadę, którą łamie realizacja rzeczownika przez *clarté*. Występuje tu przypadek niegramatyczności: tekst tworzy między tymi wyrazami stosunek zależności, który poprawność językowa odrzuca jako nonsens¹⁷.

¹⁷ (Niegramatyczność tak skrajna, że nie wpływa na nią podstawienie synoni-

W drugim rodzaju mikrokontekstu faktem stylowym jest wariant niezwykły w stosunku do modelu dostarczonego przez sam tekst. Na przykład w VI rozdziale *Kandyda* Voltaire w scenie „pięknego autodafé”, dokonanego, „aby zapobiec trzęsieniu ziemi”, opisuje bez komentarza różnicę w ubiorach, w które zostali przyodziani skazańcy:

mitra i sanbenito Kandyda pomalowane były w płomienie odwrócone, diabły zaś były bez ogonów i pazurów, natomiast diabły Panglossa posiadały pazury i ogony, a płomienie strzelały ku górze...¹⁸.

Każdego czytelnika uderza natychmiast komizm tego opisu¹⁹. Efekt komiczny polega wyłącznie na tym, że opis diabłów i płomieni u Panglossa, sam w sobie łagodny, stanowi dokładne odwrócenie tych samych diabłów i płomieni u Kandyda, a kontrast jest uwydatniony przez podobieństwa (powtórzenie i analogia funkcjonalna diabłów, ogonów, pazurów, płomieni), które zwracają uwagę na różnice (odwrócone — strzelały ku górze; brak diabelskich atrybutów — posiadanie tych atrybutów). Wytwarza się w ten sposób wrażenie ścisłości w rozplanowaniu ornamentów, które musi być znaczące. Czytelnik zostaje przygotowany na dostrzeżenie w tych ornamentach tradycyjnej i niejasnej symboliki, w której owe wizje piekielne mają związek metonimiczny (dla inkwizytora) i metaforyczny (z punktu widzenia skazańca) z pojęciem herezji. Natomiast przeciwstawienie z pazurami — bez pazurów itd. wprowadza pojęcie stopni potępienia. Ta symbolika stopniowania zostaje jednocześnie skojarzona z całkiem inną skalą stopni, występującą trzy zdania wyżej:

również związane po obiedzie doktora Panglossa i jego ucznia Kandyda, jednego za to, że mówił, drugiego, że przysłuchiwał się z potakującą miną.

Zatem stopniowanie zbrodni i stopniowanie kary. Efekt komiczny wynika stąd, że drobne szczegóły symboliki przenoszą dramat potencjalnie patetyczny do sfery burleski, skoro inkwizytorzy stosują przy egzekucji

miczne, którego można by dokonać na osiach paradygmatycznych wyrazów *obscure* i *clarté* (na przykład w opisie światła i ciemności w *Bergeries* Racana, II, V: „*A l'ombrage de ce bocage épais, où l'on dirait qu'Amour a voulu marier la Nuit avec le Jour*”). [W cieniu tego gęstego lasu, gdzie powiedziałbyś, że Amor chciał skojarzyć Noc z Dniem].)

¹⁸ [Cyt. według wyd.: Wolter, *Kandyd*. Przełożył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1961.]

¹⁹ (Komizm ten tkwi w formie opowiadania, a nie w przedstawionej sytuacji. Opisywane obrzędowe osobliwości zgadzają się z faktami historycznymi (zob. wydanie Morize'a, ss. 41 i 45). Dzisiejszy czytelnik uzna je za komiczne, ale człowiek wierzący współczesny Voltaire'owi mógł je rozumieć poważnie, a czytelnik wrażliwy nawet tragicznie. Interpretację humorystyczną narzuca więc styl.)

skrupulatne klasyfikacje biurokratyczne. Wynika stąd także, że te szczególne różnice nie zmieniają do końca nic w tym, co jest najważniejsze — w swojej absurdalności. Wynika również stąd, że różnice te, symbolizujące popełnione zbrodnie, przyczyniają się do absurdu skazania jednego człowieka za to, że mówił, a drugiego za to, że słuchał²⁰.

Wszystko tu zatem opiera się wyłącznie na fakcie, że zdanie *B*: „diabły Panglossa posiadały pazury i ogony, a płomienie strzelały ku górze”, przekształciło drogą wstecznego działania charakter zdania *A*: „mitra i sanbenito Kandyda pomalowane były w płomienie odwrócone, diabły zaś były bez ogonów i pazurów”. Odtąd *A* wydaje się czytelnikowi wzorcem następującym po *B* i przez nie przekształconym. Do jego budowy składniowej i funkcji znaczeniowych zostaje dodana nowa cecha: izomorfizm, który je łączy ze zdaniem *B*. Z tego stosunku wynika jego funkcja stylistyczna polegająca na zapoczątkowaniu symetrii zdania *B*. Stosunek ten jest jeszcze bardziej ścisły przez to, że symetrię uzupełnia podwójny chiasm (płomienie/diabły — diabły/płomienie; bez ogonów — posiadały pazury i ogony), uwydatniająca paralelizm formalny (a jednocześnie znaczeniowy) obu zdań.

Nic nie wyróżniałoby zdania *B*, gdyby nie paralelizm (tym bardziej, że płomienie i diabły w *B* są „normalne”); żaden z elementów nie wywierałby oddziaływania stylistycznego, gdyby nie było kontrastu między odpowiadającymi sobie elementami. *A* stanowi zatem mikrokontekst dla *B*.

Nieprzewidywalność przekształceń wprowadzonych do *B* wynika z porównania *B* z jego wzorcem *A* (możność przewidywania wyniku z możliwości porównywania). Ale na tym polega wyjaśnienie zjawiska: jego rzeczywista percepcja dokonuje się w kierunku odwrotnym. Skoro czytelnik reaguje na fakt stylowy, to wtedy właśnie spostrzeżenie kontekstu orientuje go, że niektóre elementy tekstu nie pozwalają spodziewać się tego kontrastu. Czytelnik uświadamia sobie prawdopodobieństwa zawarte w tych elementach tylko w stopniu, w jakim prawdopodobieństwa te są naruszone, i dopiero wtedy, kiedy zostały naruszone. Nic w *A* nie skłania czytelnika, żeby „spodziewał się” *B*, i samo *A* nie powoduje większego prawdopodobieństwa *B*.

Jednakże skoro tylko zdanie *B* zostanie rozszyfrowane, wyodrębnia ono w tekście zdanie *A*, ponieważ je powtarza lub przynajmniej przypomina.

²⁰ (I znowu nie chodzi tu o rzeczywiste przestępstwo (Pangloss skądinąd wypowiedział, w rozdziale V, przekonania autentycznie heretyckie), ale o sposób, w jaki zostało opisane. W mniemaniu państwa totalitarnego stereotypy [*clichés*] tworzą jednolitą sekwencję, w której tylko jeden krok dzieli słowo wypowiedziane od słowa nierozważnego i stąd od wypowiedzi przestępczej. Tutaj ekwiwalencje słowne robią wrażenie, jakby nadawały prostej rozmowie charakter herezji.)

Stąd wynika odczuwanie tych zdań jako paralel lub powtórzeń. Tak więc paralelizm czy powtórzenie wytwarza domniemanie identyczności, najwyższe prawdopodobieństwo ścisłej identyczności: zatem spostrzeżone różnice (które jednak nie osłabiają paralelizmu lub powtórzenia) stanowią rzeczywiste zniekształcenie wzorca. Stąd pochodzi ich efekt kontrastujący.

Gdy mówimy, że jakiś wyraz lub grupa wyrazów narzuca się naszej uwadze przez kontrast z jakimś innym, znaczy to, że wyraz ten czyni z innego regułę, którą łamie. Kontrast nie tylko determinuje elementy zdania, w stosunku do którego jest postrzegany, ale je modyfikuje wstecznie (jeżeli kontrast tworzy się na podstawie rozległej sekwencji słownej lub „ponad” elementami obojętnymi) lub jednocześnie. Modyfikacja ta w stopniu minimalnym polega na nadaniu tym elementom nowego wymiaru, obejmuje niejako ich rolę w kontekście, ich izomorfizm. Maksymalna modyfikacja to już przekształcenie znaczeniowe. W obu przypadkach zostaje ustanowiony stosunek między dwiema grupami słownymi, który jest czymś więcej niż związki składniowe i znaczeniowe, jest obustronną polaryzacją.

A oto przykład czystej i nieskomplikowanej polaryzacji, zaczerpnięty z tego samego, szóstego rozdziału *Kandyda*:

Uniwersytet w Coimbre orzekł, że widowisko polegające na spaleniu kilku osób na małym ogniu z wielkimi ceremoniami stanowi niezawodną tajemnicę na zapobieżenie trzęsieniu ziemi.

Grupa na małym ogniu i grupa z wielkimi ceremoniami, ma — każda — swoje znaczenie niezależnie od drugiej. Wielki i mały pozostają oczywiście językowo w stosunku przeciwstawienia, jednak nie stosuje się to do wyrazu wielki w wyrażeniu z — ceremoniami, który nie jest już przeciwstawieniem wyrazu mały w wyrażeniu na — ogniu. Sprawa ich zgodności nie występuje tu na płaszczyźnie znaczeniowej. Występuje natomiast ze względu na następstwo: rozszyfrowanie grupy z wielkimi ceremoniami wyodrębnia w poprzedniej części zdania grupę na małym ogniu, która da się porównywać z tamtą z punktu widzenia jej funkcji i pozycji składników. Z wielkimi ceremoniami postrzegamy w odniesieniu do wzorca na małym ogniu. Wyraz wielki jest odczuwany jako odpowiednik wyrazu mały. Dwa przymiotniki w ten sposób spolaryzowane wbrew znaczeniu odzyskują przeciwstawność, która je łączy w kodzie: wielki sprawia wrażenie, że jest wyrażeniem przeciwnym w stosunku do mały²¹, co stanowi woltę nie przewidzianą w ciągu opisu, podobnie jak nie

²¹ (Ujęcie, które informatorzy (biorący udział w tworzeniu archiczytelnika) tłumaczyli jako żartobliwy kontrast między płaszczyzną „przepisu” („niezawodna tajemnica”) a płaszczyzną „uroczystości religijnych” („ceremonie”).)

jest przewidziana w rzeczowniku złożonym *M i c r o m e g a s*, co daje ten sam efekt ironiczny.

Przykładu polaryzacji połączonej z przekształceniem znaczeniowym dostarcza chwilowo Javert, zeszepecony przez „bezlitosną ucziwą radość fanatyka wśród najsroźszego okrucieństwa” — jest przekonany, że zbieg już nie może mu umknąć:

Pewność, że trzyma wreszcie w rękę Jana Valjean wydobyla na jego twarz wszystko, co miał w duszy. Poruszone głębie wypłynęły na powierzchnię²².

Zdanie wyróżnione tu spacją kontrastuje z poprzednim i jest niewątpliwie jego przekładem metaforycznym²³. Ekwiwalencja znaczeniowa, która sprawia, że zdanie i metafora są dwoma wariantami tej samej struktury (przekształcenie *u t a j o n y* → *w i d o c z n y*), z których pierwszy pełni funkcję mikrokontekstu (składnik nie nacechowany, w tym wypadku nie metaforyczny) dla drugiego. Zatem rozszyfrowanie metafory wprowadza przekształcenie znaczenia pierwszego wariantu: *w s z y s t k o, c o m i a ł w d u s z y*, to już nie jest tylko „pasja, silne przekonanie”, ale „muł”. „Dusza”, która budzi przychylnie skojarzenia, otrzymuje zabarwienie pejoratywne (ulubiony temat Wiktora Hugo, że „poczucie obowiązku” zostaje wypaczone przez omyłkę), wyjaśnione niżej przez strukturę typu *obscure clarté*:

twarz, która wyrażała wszystko, co można by nazwać — całym złem dobra.

Podsumujmy: postrzeganie kontekstu jest czynnością wyodrębniającą w sekwencji słownej elementy, w stosunku do których kontrast się wytwarza i którym nadaje rolę kontekstu²⁴. Regułę rozpoznajemy przez jej pogwałcenie, normę przez odchylenie od niej, a wzorzec przez jego naruszenie. Z przewidywalności zdajemy sobie sprawę *a posteriori* na podstawie samego faktu niespodzianki.)

²² [Cyt. według wyd.: W. H u g o, *Nędznicy*. Przełożyła K. B y c z e w s k a. T. 1. Warszawa 1956, s. 383, 384.]

²³ (Sama ta metafora jest stereotypem, częstym w epoce romantycznej, w tym wypadku posiadającym większą skuteczność ekspresywną, bowiem „poruszone” może się stosować równie dobrze do głębokiego wzruszenia, jak i do mułu w stojącej wodzie, a dwuznaczność ta zostaje rozstrzygnięta tylko przez czasownik i jego dopełnienie.)

²⁴ (G.-G. G r a n g e r (*Essai d'une philosophie du style*. Paris 1968), omawiając na s. 196 tę koncepcję mikrokontekstu, twierdzi, że wzorzec przelamany pozostaje nie określony. Jest całkiem przeciwnie: wzorzec jest określony poczynając od momentu przelamania i można go opisać jako zespół elementów homologicznych z elementem kontrastującym, jako to, co nie zostało przekształcone. Rozpoznanie jednego z biegunów musi pociągnąć za sobą rozpoznanie drugiego.)

2.3. **D e k o d o w a n i e m a k s y m a l n e.** Pozostaje zagadnienie efektu niespodzianki, które należy odróżnić od nieprzewidywalności wywołującej ten efekt. Ta ostatnia jest określeniem statystycznym pewnego sposobu występowania²⁵. Ujęcie stylistyczne realizujące ten sposób występowania może być spostrzeżone od pierwszego rzutu oka albo przy wybiegającym naprzód czytaniu tekstu, co oczywiście zmniejszy efekt niespodzianki. Nie może jednak zmniejszyć poczucia nienormalności (nienormalności *hic et nunc*, a nie w stosunku do uświadamianej normy), którego wynikiem jest zwiększona uwaga, czyli maksymalne rozszyfrowanie.

Na przykład ponowne odczytanie może rozstrzygnąć dwuznaczność semantyczną, ale nie przekształca porządku elementów kontekstowych; nie czytamy przecież wstecz, przeskakujemy tylko jakiś fragment, a potem posuwamy się w kierunku normalnym. Nasza pamięć, działająca teraz antycypująco, informuje nas o tym, co ma nastąpić, i właściwie nieweczy niespodziankę; jednakże robiąc to ponownie, napotykamy znów formy, których nieprzewidywalny układ spowodował konieczność powtórnej lektury, co utrwała je głębiej niż początkowa niespodzianka²⁶.

Z drugiej strony, wyjąwszy konwencjonalne zwroty, sama przewidywalność nigdy nie jest absolutna. Ta stała niepewność oraz różnica, która musi istnieć między przewidywalnością statystyczną a rzeczywiście per-

²⁵ (Chciałem tu tylko powiedzieć o odchyleniu [*écart*] statystycznym w odniesieniu do prawdopodobieństwa ustanowionego w tekście i przez tekst; to odwołanie się do statystyki ma być wyłącznie środkiem opisu zjawiska, a nie narzędziem jego odkrywania. Jestem teraz przekonany, że opis statystyczny (następujący po zestawieniu faktów, a nie heurystyczny) jest bezużyteczny. [...].

Można na przykład założyć, że w określonym zdaniu występuje nieprawdopodobieństwo semantyczne, jeżeli jakiś wyraz rodzi swoje przeciwieństwo (jak w wypadku *obscure clarté*), które doprowadza do zniweczenia funkcji referencyjnej (i do metaforycznej interpretacji tekstu, jak w wypadku *une flamme si noire* [płomień tak czarny] u Racine'a). Podobne nieprawdopodobieństwo pojawia się, gdy wyraz wprowadza wyraz podobny: ten przypadek występuje w figurze etymologicznej (na przykład *suer une sueur de sang* [pocić się krwawym potem]) lub w powtórzeniu czy w takim epitecie, który w formie przymiotnika objaśnia jeden ze składników zawartych w znaczeniu rzeczownika zmodyfikowanego przez przymiotnik.)

²⁶ Por. podobne zagadnienie trwania oddziaływania stylistycznego w ciągu kolejnych „wykonań” tekstu (zob. *Kryteria...* § 1.3.0.—1.3.1.; R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, rozdz. XII). Warunki nieprzewidywalności zawarte są w „zamrożonej” strukturze przekazu; zatem kolejni wykonawcy napotkają to samo zjawisko. U czytelnika „wykonującego” wielokrotnie ten sam fragment zapamiętywanie zniweczy nieprzewidywalność, ale utrwali formalne cechy tekstu. Niezależnie od tego, czy jest zapamiętany, czy niespodziewany, styl pozostanie czynnikiem aktywnym. Naśladownictwo literackie z kolei odnawia ujęcia stylistyczne przez przeniesienie ich w nowy kontekst (np. Wergiliusz korzystający z ujęć homeryckich), co nie różni się od zastosowania stereotypu w nowym otoczeniu.

cypowaną, zmniejsza efekt niespodzianki (choć pozostaje podstawową cechą w takich ujęciach, jak syllepsis, anakolut — przerwanie zdania, kiedy osiągnęło moment, w którym czytelnik może odgadnąć zakończenie; przysłówek w miejscu, gdzie przymiotnik byłby bardziej prawdopodobny). Być może, dlatego właśnie do efektu niespodzianki często dołącza się oddziaływanie makrokontekstu (zob. § 3.2.). Natomiast w ramach mikrokontekstu fakt, że czytelnik zmuszony jest do bardziej starannego dekodowania, wystarczy, aby zdać sobie sprawę z funkcjonowania ujęcia stylistycznego, nawet jeżeli niespodzianka zupełnie nie występuje. Do takiego maksymalnego rozszyfrowania zmusza, na przykład, rozłączny szyk wyrazów: przerwanie zdania zmusza czytelnika do wysiłku zapamiętywania i uwagi, póki zdanie nie zostanie na nowo podjęte.

Przykład (3), E. M. Forster, *Other Kingdom*. W: *Collected Tales*, s. 82:

My name is Harcourt Worters — not a well-known name if you go outside the City and my own country, but a name which /, where it is known /, carries /, I flatter myself /, some weight.

[Nazywam się Harcourt Worters — nie jest to nazwisko sławne poza Miastem i moim krajem, ale nazwisko, które / tam, gdzie jest znane /, posiada /, pochlebiam sobie /, pewną wagę.]

Rozłączenia nie wystarczą, aby zniweczyć przewidywalność ciągu słów, zwłaszcza po „posiada”, które zapowiada potoczny zwrot. Tym, co tworzy kontrast i ujawnia napuszoną, zarozumiałą próżność mówiącego, jest zawieszenie zdania po „które”.

Oddziaływanie niespodzianki może się łączyć z oddziaływaniem maksymalnego dekodowania (np. gdy po przerwaniu zdanie nie zostaje podjęte w sposób spodziewany lub najbardziej prawdopodobny, ale przy pomocy innej konstrukcji lub innego słownictwa).

3.0. Definicja makrokontekstu. Makrokontekst jest tą częścią przekazu literackiego, która poprzedza ujęcie stylistyczne i która nie wchodzi w jego skład. (Jest to rodzaj kontekstu najbliższy zwykłemu znaczeniu wyrazu *k o n t e k s t*.) Skoro dekodowanie ujęcia wymaga orientacji przestrzennej, widzimy, że określenie z naszej wstępnej definicji: *u k i e r u n k o w a n y w y c i n e k l i n e a r n y*, stosuje się do tego kontekstu, podczas gdy nie może być zastosowane do mikrokontekstu. Cecha ta pozwala na pomieszczenie informacji, która w końcu przekształci oddziaływanie złożonego (mikrokontekst—kontrast) ujęcia stylistycznego.

Punkt końcowy kontekstu jest znany z założenia, inaczej dzieje się z początkiem. Skoro jego oddziaływanie na ujęcie stylistyczne znamy z reakcji czytelnika, można by powiedzieć, że moment najwcześniejszego spostrzeżenia kontekstu zmienia się w zależności od uwagi i pamięci czytelnika, czyli jego zdolności do rozpoznania podobieństw i różnic. Z dru-

giej strony, jeżeli ujęcie stylistyczne polega na efekcie przełamania, wynikałoby stąd, że kontekst rozpoczyna się od ostatniego wystąpienia identycznego lub podobnego ujęcia. To rozwiązanie nie tłumaczy jednak wypadków, w których kontekst poprzedza zjawisko jednorazowe, i wypadków, kiedy ujęcie stylistyczne stanowi o s o b l i w o ś ć języka autora (wówczas dana forma jest zaskakująca i łatwo dostrzegalna, ponieważ cechuje ją występowanie w określonych kontekstach semantycznych lub sytuacyjnych, w których nie ma innego uzasadnienia poza psychologicznym; o s o b l i w o ś ć tę pamiętamy zatem na takiej przestrzeni tekstu, że jej rozmiary i różnorodność znacznie przekraczają to, co można w uzasadniony sposób przypisać kontekstowi jako jednostce funkcjonalnej). Rozpoczęcia kontekstu nie można dopatrywać się w jakimkolwiek ujęciu stylistycznym poprzedzającym ujęcie badane, ponieważ, jak widzieliśmy (§ 3.1.), ujęcia stylistyczne mogą wchodzić w skład makrokontekstów. Nie można powiedzieć, że jakaś granica językowa, jak np. koniec zdania, wyznacza *de facto* rozpoczęcie kontekstu, bowiem efekty stylistyczne mogą przekraczać granice jednostek językowych (choć właściwie kontekst rozpoczyna się od akapitu lub innego znaku przestankowego)²⁷.

Bez wątpienia musimy tu pogodzić się z pewnym brakiem precyzji, może nawet trwałym, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że wszelkie pojęcie granicy w analizie stylu będzie tylko przybliżone z powodu różnych progów percepcji u różnych czytelników. Moment rozpoczęcia można będzie określić z większym przybliżeniem, jeżeli posłużymy się samą definicją kontekstu, a mianowicie pojęciem wzorca. Nie powinniśmy zakładać, że wzorzec jest homologiczny wobec ujęcia stylistycznego; homologia może rzeczywiście występować (np. w języku francuskim we wszystkich zdaniach poza pytającymi wzorzec zdań o szyku czasownik—podmiot może przygotowywać [*prepare*] kontrast z szykiem podmiot—czasownik, który

²⁷ A. Zauważmy, że skutek tego mikrokontekst może być stosunkowo długi: np. nawet powtórzenie może stanowić bezpośredni składnik ujęcia stylistycznego; im częściej powtarza się wzorzec, zanim zostanie przełamany, tym silniejszy jest efekt przełamania. — B. Musimy oczywiście rozróżnić: 1) powtórzenie jako ujęcie stylistyczne, czyli kontrastująca struktura, która składa się z rytmicznego lub arytmicznego powracania jakiegoś elementu (np. końcówek); 2) powtórzenie jako mikrokontekst; 3) powtórzenie ujęć stylistycznych, czyli powracanie tych samych struktur stylistycznych o różnych treściach, co jest wynikiem nieprecyzyjnej terminologii, braków normatywnego meta języka tradycyjnych badań literackich. — C. Używam tutaj (i w innych miejscach) czasownika *prepare* [przygotowywać]. Chcę nazwać w ten sposób kontekst tworzący progresywne warunki pojawiania się ujęcia stylistycznego (np. w zdaniu złożonym swobodny rytm przygotowujący kontrastującą klauzulę lub długą *protasis* przygotowująca antytetyczną kulminację krótkiej *apodosis*); w żadnym razie nie używam tego wyrazu na określenie „intencji” pisarza.

w innym miejscu byłby „normalny”); nie jest to oczywiście warunek konieczny, ponieważ wzorzec może zostać zakłócony przez elementy obce (np. przez wtrącenia obcojęzyczne czy wypowiedzenia nonsensowne; niekiedy elementy zerowe, jak np. moment zawieszenia). Bezpieczniej jednak zastąpić homologię ciągłością i powiedzieć, że kontekst zaczyna się w momencie, kiedy czytelnik spostrzega występowanie jakiegoś ciągłego wzorca²⁸.

3.1. Typy makrokontekstów. Moim zdaniem dwa typy wyczerpują wszelkie możliwości:

A. Kontekst → ujęcie stylistyczne → kontekst. Właściwością tego typu jest sięgnięcie po ujęciu stylistycznym do wzorca kontekstowego, który je przygotowywał. Jego najczęstszym przykładem jest wtrącanie wyrazu obcego wobec użytego kodu (zapożyczenie, archaizm, neologizm)²⁹.

Przykład (4), G. B. Shaw, Przedmowa do *Getting Married*. W: *Selected Plays*, IV, 329:

Poor Mr. Pecksniff (...) is represented as a criminal instead of as a / very typical English / paterfamilias / keeping a roof over the head of himself and his daughters.

[Biedny pan Pecksniff (...) jest przedstawiony jak przestępca zamiast jak / typowo angielski / paterfamilias / utrzymujący dach nad głową własną i swoich córek.]

(Zapożyczenie *paterfamilias* jest nieprzewidywalne i na tym polega efekt tego ujęcia, którego bezpośrednimi składnikami są typowo angielski i *paterfamilias*. Kierunek tego oddziaływania kształtuje kontrast wobec kontekstu, uwydatniającego przeciętność i jej śmieszna stronę (nazwisko, stereotyp *keeping a roof over* [utrzymujący dach nad głową]); kierunek ten mógłby być inny, gdyby autor, zamiast zapożyczać słowo będące już w użyciu i nacechowane stylistycznie, skorzystał z własnego doraźnie stworzonego wyrazu; ale i w tym wypadku mechanizm ujęcia byłby oparty na niespodziance. Po tym ujęciu zdanie powraca do

²⁸ Nie należy rozumieć terminu „ciągłość” jako odsyłającego do procesu psychicznego autora. Wzorzec bez wątpienia jest odpowiednikiem pewnej ciągłości w umyśle pisarza (odnosi się to także do *écriture automatique* [pisania automatycznego] francuskich surrealistów, gdzie chodziło o zamierzony sprzeciw wobec ciągłości wytworzonej przez refleksję, choć mimo to jej celem było zarejestrowanie pewnej ciągłości podświadomych działań umysłu), ale jej nie odwzorowuje w postaci ciągu słów; przekonanie takie byłoby dowodem błędu metajęzykowego (por. „chronologiczną” interpretację łacińskiego szyku wyrazów w takich zdaniach, jak *urbem captam hostes diripuerunt* [po zdobyciu miasta wrogowie splądrowali (je)]).

²⁹ Zob. J. Whatmough, *Poetic, Scientific and Other Forms of Discourse*. 1956, s. 105—107.

swojego potocznego słownictwa i podjęcie zakłóconej linii pomaga odnieść wrażenie, że ujęcie stylistyczne jest stosunkowo nienormalne.)

B. Kontekst → ujęcie stylistyczne rozpoczynające nowy kontekst → ujęcie stylistyczne zapoczątkowuje cały szereg ujęć tego samego rodzaju (np. po archaizmie cała obfitość archaizmów); wynikiem stąd nasycenie sprawia, że ujęcia te tracą swoją wartość kontrastową, niweczy ich zdolność do uwypuklenia określonego momentu wypowiedzenia i sprowadza je do roli składników nowego kontekstu, który z kolei dopuści do powstania nowych kontrastów.

Przykład (5), Tacyt, *Vita Agricolae*, XXXVII, 1—6.

Zbyt długie, aby je tu przytaczać, to opowiadanie o zwycięstwie Rzymian nad Brytyjczykami zawiera następującą kolejność czasów: a) serię w *plusquamperfectum*, *imperfectum* i *perfectum* b) serię w *infinitivus historicus*, c) jedno *praesens historicum*, d) serię zbliżoną do (a). Ciąg ten jest odpowiednikiem zwrotów w akcji: a) zamieszanie bitewne, b) nagłe zwycięstwo i ogólna rzeź, c) ostatnia fala oporu, d) operacja oczyszczania. Ciąg ten, przetłumaczony na kategorie opozycji stylistycznej, wygląda następująco: a) kontekst, b) ujęcie stylistyczne złożone z grupy trzech bezokoliczników (wzmocnione i połączone przez konwergencję znaczeń ekspresywnych i asyndeton: *sequi, vulnerare, capere*), które wyodrębniają nowy kontekst stworzony z bezokoliczników (tym razem pozbawionych konwergencji i rozdzielonych długimi frazami), c) ujęcie stylistyczne, d) powrót do kontekstu początkowego³⁰.

Może wystąpić również przypadek krańcowy, w którym ujęcie stylistyczne, zamiast tworzyć nowy kontekst, funkcjonowałoby jako kontekst dla ujęcia następującego zaraz po nim. Bardzo trudno jasno zdefiniować wypadki tego rodzaju, bowiem nasycenie najczęściej zaciera kontrast.

3.2. Emfaticzna funkcja makrokontekstu. Kontekst nasila oddziaływanie stylistyczne ujęcia. Wzmacnia kontrast stworzony przez mikrokontekst. Jest to zapewne najczęściej spotykany efekt stylu i pojawia się w obu typach, A i B; w typie A jest to zresztą jedyny możliwy efekt. Nie usiłując wyczerpać wszystkich sposobów emfazy, zatrzymam się nad dwiema przeciwstawnymi stronami jej funkcjonowania, co może wskazać skuteczne metody analizy.

Kontrast ujęcia stylistycznego może być przygotowany przez kontekst

³⁰ Wiele podobnych przypadków możemy znaleźć we wzajemnym oddziaływaniu relacji narracja—mowa niezależna—mowa zależna—mowa pozornie zależna; zob. Ullmann, *op. cit.*, s. 94—120; bibliografia tego ujęcia znajduje się w: A. G. Landry, *Represented Discourse in... Mauriac*. 1953, s. 76—79.

stylistycznie nie nacechowany: np. przeważające stosowanie określonego rodzaju zdania stworzy stylistyczny stopień zerowy, na tle którego wyodrębniają się ujęcia stylistyczne; „niedbała” mowa może przynieść ten sam efekt. Jednakże pojęcie „niedbałości” samo domaga się definicji; do jego ustalenia pomoże nam analiza językowa, ale definicja przydatna do naszych celów powinna objąć tylko formy przyjmowane przez „niedbałość” w mowie *p i s a n e j*; ponadto musimy jeszcze ustalić, do jakiego stopnia czytelnik uświadamia sobie to, co opisuje analiza językowa, albo do jakiego stopnia na to reaguje (inaczej mówiąc analiza *s t y l i s t y c z n a* powinna być ograniczona do tego, co jest dostępne dla czytelnika)³¹. W każdym razie istnienie takich „zerowych” [„*blank*”] kontekstów można potwierdzić doświadczalnie przez zbadanie kolejnych redakcji powstającego utworu: widać w nich często skreślenia mające na celu stworzenie próżni, wśród której ujęcie stylistyczne rzucałoby się w oczy³². Skreślenia te dowodzą, że kontekst jest równie ważną częścią stylu jak ujęcie stylistyczne. Inną stroną tego faktu jest rola kontekstu jako mechanizmu wyodrębniającego ujęcie stylistyczne; ustawione w zbyt bliskim sąsiedztwie mogłyby się nawzajem niwelować (zob. § 3.3.); oddziaływanie ich może zmieniać się proporcjonalnie do ich bliskości (np. chwyt powszechnie stosowany w dialogu dramatycznym: powtarzanie zwrotu charakterystycznego dla danej postaci, może być narzędziem realizmu psychologicznego, ale jeśli występuje częściej, to znaczy, jeżeli kontekstowe odstępy między kolejnymi powtórzeniami są skrócone, staje się elementem komizmu).

Częściej spotykaną formą funkcji emfaticznej jest oddziaływanie przez antycypację: kontekst zawiera cechę stanowiącą jeden z bezpośrednich składników ujęcia stylistycznego. Chodzi o przypadek chiazmu.

Przykład (6). Ujęcie stylistyczne (mikrokontekst) brzmi: *s e n o d-*

³¹ Można by powiedzieć, że ta koncepcja kontekstu jest bliska koncepcji normy językowej. Odejście, które się dokonuje, nie jest odejściem od „świadomości normy”, ale od pisanego tła.

³² Skreślenia takie edytorzy bezkrytycznie grupują pod nagłówkiem „zwięzłość”; pociąga to jednak za sobą wprowadzenie idei prostoty, która stanowi kryterium estetyczne, trudne do zdefiniowania i nie przystosowane do badań nad istnieniem stylu; skreślenie ma na celu dające się obiektywnie wymierzyć zwiększenie odstępu między ujęciami stylistycznymi. Np. Balzac, który daleki jest od poszukiwania prostoty, skreśla wiele zabiegów emfaticznych (*tout* w połączeniu z przymiotnikami, *c'est... qui/que...*, itd.). Cechy te, często spotykane w rozmowie, są rozmyślnie pomijane w dialogach pisanych: pozbawione intonacji stanowiłyby tylko niepotrzebny balast, a ich pominięcie umożliwia raptowne wystąpienie nagłych kontrastów, lepiej sugerujących żywość prawdziwej mowy potocznej niż pełna rejestracja. Zob. M. R o q u e s, *Manuscrit et éditions du "Père Goriot"*. „Revue universitaire” XIV (1905), s. 34—42, 71—76, 178—183.

wieczny (kontrast) w odwiecznej nocy; jeżeli makrokontekst zawiera wzorzec rzeczownik—przymiotnik (wzorzec wchodzący w skład konwencjonalnej wypowiedzi poetyckiej), paralelna struktura łączy makrokontekst z mikrokontekstem. Np. Swinburne, *The Garden of Proserpine*, 80 n.:

*Then star nor shall waken
Nor any change of light;
Nor sound of waters shaken,
Nor any sound or sight;
Nor wintry leaves nor vernal,
Nor days nor things diurnal;
Only the sleep eternal
In an eternal night.*

[Wówczas gwiazda ani słońce nie przebudzi się / ani żadnej zmiany światła, / ani dźwięku poruszonych wód; / ani jakiegokolwiek dźwięku czy widoku; / ani liście zimowe ani wiosenne, / ani dnie, ani rzeczyienne; / tylko sen odwieczny / w odwiecznej nocy.]

(Występuje tu bezpośrednie zetknięcie cechy kontrastującej z tym, co ją poprzedza, a oddziaływanie stylistyczne zostaje dodatkowo wzmożone przez narastającą sekwencję wzorca, który wzmacnia swą homologiczność wewnątrz ujęcia stylistycznego)³³.

3.3. Niwelująca funkcja makrokontekstów. Rozumiem przez to zniweczenie kontrastów, w wyniku którego ujęcia stylistyczne opadają do poziomu kontekstu i nie przestają się odróżniać od niego (np. słabnięcie oddziaływania neologizmu otoczonego przez zbyt wielką ilość doraźnie utworzonych słów). Ta niwelująca funkcja jest możliwa dzięki temu, że makrokontekst jest procesem narastającym. Może ona mieć dwa źródła: może być konsekwencją zmniejszenia odstępów między ujęciami — zbliżenie zapobiega tworzeniu wzorców, które mogłyby przygotować kontrasty — albo wynikać z kontekstu typu B, w którym określone ujęcie stylistyczne może rozciągnąć się na wzorzec kształtujący z kolei dwubiegową opozycję w stosunku do następnego ujęcia.

Natężenie tego zjawiska jest proporcjonalne do częstości występowania ujęć należących do tej samej klasy³⁴. Możemy uważać ujęcie sty-

³³ Nie trzeba dodawać, że jest to analiza częściowa. Nie bierze pod uwagę rymu i rytmu ani też zbieżnych i nakładających się ujęć stylistycznych, jak (kontekst) *nor... / only...*, co z kolei zawiera konstrukcję *nor any... / nor...*

³⁴ Gdyby ujęcia były identyczne w formie i treści, mielibyśmy jedno ujęcie stylistyczne: powtórzenie (por. przyp. 27). Uzasadnieniem tego częstego występowania może być nieświadome lub świadome autonaśladownictwo (o tej „epidemii” stylistycznej piszą: Spitzer, *Linguistics and Literary History*, s. 191, przyp. 46;

listyczne za element, który przez kontaminację przekształca rolę kontekstu jako „nie nacechowanego” członu opozycji.

3.4. Ogólne konsekwencje tego, co wyżej powiedziano, mogą w rezultacie określić metody przyszłej analizy stylu: skoro ujęcia można sprowadzać do poziomu kontekstu, wszelkie pojęcie wartości stylistycznej zawartej w samym ujęciu staje się puste (np. skuteczność ekspresywna „właściwa” czasownikowej formie iteratywnej, superlatywom itd.). Występująca tu funkcja niwelująca ma charakter dystrybutywny, a przez to wymierny. Wynika stąd, że można będzie określić warunki występowania ujęć stylistycznych. Jednak, w przeciwieństwie do warunków znanych nam już z metody bezpośrednio stosującej statystykę do przekazu językowego (posługując się tą metodą można określić wypowiedzenia literackie, ale nie można odróżnić materiału językowego od jego użycia stylistycznego), chodzi nam o warunki odnoszące się tylko do tego, co jest dostrzegalne jako styl³⁵.

Koncepcja kontekstu jako kryterium analitycznego ma różne zastosowanie. Kiedy język literacki (czy jakies bardziej wyspecjalizowane systemy, jak wiersz) traktowany jest jako ścisła norma, podlegająca większym ograniczeniom niż ogólna norma językowa, istnieje niebezpieczeństwo upatrywania w stylu dalszych ograniczeń i ocenienia go przez zwykłe

J. Marouzeau w „Revue des études latines” XIV (1936), s. 58—64; XXVI (1948), s. 105—108) albo też reakcja przeciw normatywnym regułom zakazującym powtórzeń. Będziemy musieli zbadać, czy są to ujęcia stylistyczne, które dzięki mikrokontekstowi stają się odporne na nasycenie (np. rozłączny szyk wyrazów, wówczas gdy sama jego obecność powstrzymuje dekodowanie), do czego będą nam potrzebne obliczenia statystyczne, oparte wyłącznie na danych mających wartość stylistyczną. W ramach synchronii jest to zagadnienie zbliżone do kwestii trwania ujęcia stylistycznego w diachronii (czyli do odporności na częstość występowania i „tradycjonalizację”; zob. np. M. Riffaterre, *La Durée de la valeur stylistique du néologisme*. „Romanic Review” XLIV (1953), s. 282—289).

³⁵ Np. *mot juste* [właściwe słowo] można zdefiniować przez jego trafność, co w języku można wymierzyć statystycznie (Whatmough, *op. cit.*, s. 119—121). Jego wartość stylistyczna nie polega jednak na trafności określonej w stosunku do struktury językowej, polega ona na różnorodności jego oddziaływań zależnie od kontekstów (i różnych postaw poetyckich). *Mot juste* może stanowić ujęcie stylistyczne, a może też stworzyć kontekst tak „trafny”, że słowo nieprecyzyjne, „nie-trafne”, przez kontrast stanie się ujęciem.

(Istotną właściwością pojęcia kontekst jest to, że nie ma kontekstu stałego i całe dzieło nie tworzy kontekstu (por. N. Gueunier w „Langue française” III (1969), s. 40, który — jak się wydaje — zarzuca mi taki błędny pogląd), tak jak idiolekt tekstu nie tworzy normy. Istnieje nieustanna przemiana od jednego faktu stylu do drugiego, nieustanne przekształcanie się funkcji faktów stylowych od kontrastu (w stosunku do tego, co je poprzedza) do kontekstu (w stosunku do tego, co po nich następuje). Pojęcie kontekstu łączy pojęcie normy z pojęciem odmiany.)

odejmowanie (tzn. przez odnajdywanie wyrazów „niepoetyckich”³⁶). Natomiast gdy język literacki analizujemy jako sekwencję kontekstów, położymy wówczas właściwy nacisk na wzbogacenie dokonane przez nowe możliwości stylistyczne: owe konwencjonalnie ustruktrowane konteksty kreuja na ujęcia stylistyczne elementy, które nie miałyby żadnej wartości kontrastowej w kontekście „potocznym” lub mogłyby go nasycić i zmienić przez to jego naturę; konwencjonalne otoczenie pozwala na silniejsze efekty bez takich zniekształcających modyfikacji³⁷. Funkcja niwelująca daje tę korzyść, że można za jej pomocą wyjaśnić to, co nazwałem gdzie indziej normami doraźnymi [*nonce-standards*], tj. cząstkowe systemy językowe, z których autor korzysta w celu zindywidualizowania języka postaci lub by sparodiować jakiś styl. Można je uważać za szczególny rodzaj kontekstów stworzonych drogą nasycenia ujęciami stylistycznymi zapożyczonymi przez autora od ewokowanego przedmiotu i umieszczonymi na tle własnego stylu³⁸. Badanie tych szczególnych przypad-

³⁶ Jak to uczynił np. w stosunku do łaciny B. Axelson (*Unpoetische Wörter*. Lund 1945).

³⁷ Znamienne jest, że język poetycki tak często korzysta z form języka potocznego: w swoim zwykłym kontekście nie wywierałyby żadnego oddziaływania — odwrotnie niż w sztucznych ramach metrum. W tym kierunku sły np. spostrzeżenia Meilleta, który mówił: „*la poésie (latine) n'a pas le purisme de la prose*” [poezja (łacińska) nie trzyma się tak surowych zasad jak proza] (*Esquisse d'une histoire de la langue latine*. 1938, s. 220). Proza, nie chroniona przez formy konwencjonalne, nie byłaby w stanie posługiwać się „zwykłymi” wyrazami nie tracąc zarazem charakteru literackiego. (Por. częste uwagi w słownikach poetyckich, że pewne wyrazy należą zarówno do słownictwa „poetyckiego”, jak i „zwyčajnego”: w pierwszym są to oczywiście ujęcia literackie, w drugim to kontekst). Zob. w jęz. francuskim stosowanie niedbałych form wymowy *l', m', j', n'* (*le, me, je, ne*) w wierszach Jules'a Laforgue. Normatywne uwarunkowanie przekazu literackiego, które pomija analiza językowa, powinno stać się oczywiste (zob. L. K u k e n h e i m, *Réflexions non-structuralistes*. „Neophilologus” 1955, s. 161 n.).

³⁸ Zob. *Kryteria...*, s. 238, przyp. 31, i s. 227, przyp. 15. (Nie należy ich mylić z normami sytuacyjnymi z góry określonymi przez temat.) Np. elementy sugerujące (nie transkrybujące) obcą wymowę (mowa Niemców u Balzaca, Żydów w angielskich dramatach wiktoriańskich) lub cechy osobnicze [*idiolectal features*] użyte do charakterystyki psychologicznej (np. sposób mówienia pana Jingle w *Klubie Pickwicka*) lub scharakteryzowania postaw społecznych (np. parodystyczne użycie frazesów; zob. M. Riffaterre, *Sur un singulier d'André Gide. Contribution à l'étude des clichés*. „*Français moderne*” XXIII (1955), s. 39 n.) czy też stylu innych autorów (np. pastisze Prousta; naśladowania *Pisma Świętego*; w tym ostatnim przypadku wystarczy tylko jedna cecha; zob. Spitzer, *Linguistics...*, s. 150; U. Weinreich, *On the Cultural History of Yiddish Rime*. W: *Essays in Jewish Life and Thought*. 1959, s. 423 n., zwłaszcza 434—435; bardziej złożoną normę naśladowczą opisuje Y. le Hir, *Lamennais écrivain*. 1948, s. 241—332). Dobry przykład zabiegów stylistycznych, które tworzą doraźną normę, stanowią złożone neologizmy u Carlyle'a w *Sartor Resartus* mające oddać styl „niemieckiej filozofii”.

ków może dać czysto lingwistyczną podstawę do opisu realizmu literackiego i stylów ironicznych, do których powszechnie stosuje się kryteria zewnętrzne (psychologiczne, normatywne). Z innego punktu widzenia możemy zapytać, czy niwelowanie w określonym momencie może przekształcić się w nieodwracalne zatarcie ujęć lub czy czynniki pozycyjne [*positional factors*] wystarczą do odnowienia oddziaływania stylistycznego; odpowiedzi na te pytania mogą w rezultacie pozwolić na opracowanie stylistyki diachronicznej.

Przełożył *Ignacy Sieradzki*