

# Georges Mounin

---

## Baudelaire wobec krytyki strukturalnej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/3, 247-254

---

1973

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.

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 odczytaniem<sup>7</sup>. Ponadto nawet w tekstach zwykłej długości czytelnik zawsze może ponownie odczytać to, co go zatrzymało w pierwszej powierzchniowej lekturze<sup>8</sup>. 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).

<sup>7</sup> 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”.

<sup>8</sup> 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)<sup>9</sup>. 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 wewnętrzny<sup>10</sup>.

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

*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*  
[Ciemną rzucały jasność gwiazdy<sup>11</sup>]

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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> [Przekład polski L. Osińskiego (Warszawa 1907, s. 52).]

dowodzi częste później cytowanie *obscure clarté* jako oddzielnego zwrotu <sup>12</sup>.

(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) <sup>13</sup>, 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 <sup>14</sup>.]

(Syllepsis <sup>15</sup>: metaforyczne znaczenie czasownika w dwu kontekstach — honor splami, serce straci — sprawia, że nawrót do potocznego znaczenia jest nieprzewidywalny; to i wynika 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.

<sup>12</sup> Zauważmy, że wyraz *clair-obscur* [światłocien] 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].)

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

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

<sup>15</sup> 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 wyrażień, *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 realizację<sup>16</sup>. 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

<sup>16</sup> (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 wariantcie 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 nonsens<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> (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...<sup>18</sup>.

Każdego czytelnika uderza natychmiast komizm tego opisu<sup>19</sup>. 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].)

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

<sup>19</sup> (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 słuchał<sup>20</sup>.

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, wyodrębni ono w tekście zdanie *A*, ponieważ je powtarza lub przynajmniej przypomina.

<sup>20</sup> (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 mały<sup>21</sup>, co stanowi woltę nie przewidzianą w ciągu opisu, podobnie jak nie

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