

Gérard Genette

Figury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/2, 295-306

1977

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.

GÉRARD GENETTE

FIGURY

W sonecie poświęconym pamięci księcia de Osuna pisał Quevedo:

*Su Tumba son de Flandes las Campanas
Y su Epitaphio la sangrienta Luna.*

[Jego Grobowcem są Kampanie Flander
I krwawy Księżyc jego Epitafium¹.]

Krwawy księżyc będący epitafium wojownika — oto co nas uderza w tym dystychu, oto co w poezji współczesnej nazwano by wspaniałym obrazem. Lepiej nie wiedzieć — mówi Borges² — że chodzi o turecki Półksiężyc, spływający krwią zwycięstw okrutnego księcia: alegoria pozbawiona tajemnicy zatarłaby obraz, poetycką wizję. Analogicznie przedstawia się sprawa w kenningach w poezji skandynawskiej: „potężny bizon prerii mewy” — to tylko mozolne „równanie drugiego stopnia”: preria mewy — to morze, bizon tej prerii — to statek. Snorri Sturluson, zestawiając w XIII w. wyczerpujący słownik tych metafor, popełnił czyn antypoetycki.

Sprowadzenie każdego kenningu do słowa, które on przedstawia, to nie odsonięcie tajemnicy — to zniszczenie poematu³.

Dzisiaj niemal jednomyślnie uznaje się słuszność tego komentarza. Tak samo jak słynną, rozwściekloną odpowiedź Bretona na temat nie pamiętam już jakiej „peryfrazy” Saint-Pol-Roux: „Nie, proszę pana, Saint-Pol-Roux nie chciał powiedzieć. Gdyby chciał powiedzieć, powiedziałby”. Dosłowność mowy jawi się dzisiaj jako sama istota poezji i nie jest tej idei bardziej antypatyczne jak myśl o możliwym tłumaczeniu, o jakiegokolwiek przestrzeni między literą a sensem. Breton napisał: „Rosa o głowie kota chwiała się” — chciał przez to powiedzieć, że rosa ma

[Gérard Genette — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 275.]

Przekład według: G. Genette, *Figures. W: Figures. Essais.* Paris 1966, s. 205—221.]

¹ [J. L. Borges, *Kennigar.* Przełożył A. Sobol-Jurczykowski. „Poezja” 1976, nr 4, s. 25.]

² J. L. Borges, *Histoire de l'Éternité.* Éd. de Rocher, s. 129. [Chodzi tu o cytowany wyżej esej Borgesa. Ta sama myśl pojawia się wszakże i w innym eseju pisarza: Quevedo. Przełożył A. Sobol-Jurczykowski. „Poezja” 1975, nr 7/8, s. 102.]

³ [Niecóż inny przekład w: Borges, *Kennigar*, s. 25.]

głowę kota i że się chwieje. Éluard napisał: „Wirujące słońce spływa pod korę” — i chciał przez to powiedzieć, że wirujące słońce spływa pod korę.

Otwórzmy teraz któryś z traktatów o retoryce⁴. Oto wers La Fontaine'a:

Na skrzydłach czasu odlatuje smutek.

Wiersz ten oznacza, że „smutek nie trwa zawsze” (Domairon). Oto wers Boileau:

Smutek siada za nim i razem galopują.

Oznacza to, że „dosiada on konia wraz ze swoim smutkiem, który go nie opuszcza” (Fontanier). A oto czterowiersz Racine'a:

Łuk, dziryt, rydwan, wszystko mi dzisiaj niemiłem;
Neptuna dawnych nauk do szczytu wyzyłem,
Westchnienia me wstrząsają jeno leśną ciszą,
A rumaki beczynne mych wołań nie słyszą⁵.

Wyjaśnienie tego wiersza znajdujemy u Pradona, który w inny sposób wyraża „te same myśli i te same uczucia” (Domairon):

Od kiedy panią ujrzałem, porzuciłem polowanie.

„Nie myślę lepiej niż Pradon i Coras — mówi Racine — lecz piszę lepiej niż oni”. Istnieje „myśl” — tzn. sens, taki sam u dobrych i złych poetów, który można wyrazić w jednym suchym i płaskim zdaniu; istnieje też „sposób oddania sensu” (Domairon) i w tym leży cała różnica. Widzimy, że tutaj, między literą a znaczeniem, między tym, co poeta n a-

⁴ W pracy tej cytujemy następujące traktaty retoryczne: René Bary, *La Rhétorique française*, 1653. — Bernard Lamy, *La Rhétorique, ou l'Art de parler*, 1688. — Du Marsais, *Des Tropes*, 1730. — Crevier, *Rhétorique française*, 1765—Hugh Blair, *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres*, 1783. — Domairon, *Rhétorique française*, 1804. — P. Fontanier: *Commentaire raisonné des Tropes de Dumarsais*, 1818; *Manuel classique pour l'étude des Tropes*, 1821, wyd. 2, poprawione: 1822; *Des Figures du Discours autres que les Tropes*, 1827.

Wymienieni wyżej teoretycy retoryki epoki klasycyzmu zajmują się przeważnie (a nawet — jak to ma miejsce w przypadku Du Marsais i Fontaniera — wyłącznie, tą dziedziną sztuki wymowy i pisania, którą starożytni nazywali *elocutio*, a która dotyczy oddziaływania stylu posługującego się przede wszystkim figurami retorycznymi. Właśnie tę retorykę wyrażania, poprzedniczkę współczesnej semantyki i stylistyki, omawiamy w niniejszej pracy i dla wygody nazywamy po prostu retoryką. Ale to ograniczenie nie powinno nam przesłonić dwóch innych wielkich dziedzin starożytnej retoryki: *dispositio* — sztuki rozplanowania większych części przemowy (retoryka kompozycji), a zwłaszcza *inventio* — sztuki wynajdywania argumentów (retoryka treści, najdoskonalszy wyraz osiągnąca w topice, czyli wykazie tematów).

⁵ [J. Racine, *Fedra*. W: *Tragedie. Berenika, Ifigenia, Fedra, Brytannik*. Warszawa 1958, s. 150 (przeł. T. Żeleński (Boy)).]

pisał, a tym, co myślał, rodzi się rozpiętość, przestrzeń, i — jak każda przestrzeń — ta także posiada formę. Formę tę nazywa się figurą. Istnieje tyle figur, ile można odnaleźć form przestrzeni, rozciągających się między linią elementu oznaczającego („smutek odlatuje”) a linią elementu znaczonego („smutek przemija”), który jest oczywiście tylko innym elementem oznaczającym, wypowiedzianym dosłownie.

Przemowa, która zwraca się tylko do umiejętności zrozumienia, nie jest, właściwie mówiąc, ciałem — nawet jeśli rozważać kolejne słowa, które przekazują duszy sens tej przemowy — nie jest zatem, ściśle mówiąc, figurą. Ale w rozmaitych sposobach oznaczania i wyrażania ma w sobie coś analogicznego do różnych form i cech, jakie posiadają prawdziwe ciała (...). Figurami mowy są cechy, formy bądź zwroty (...), dzięki którym mowa (...) bardziej lub mniej oddala się od tego, co było w niej wyrażeniem prostym i zwyczajnym. <Fontanier>

Duch retoryki zawiera się całkowicie w świadomości owego możliwego rozziwmu między mową rzeczywistą (tu: mową poety) a mową potencjalną (w której użyto by wyrażeń „prostych i zwyczajnych”), którą wystarczy odtworzyć w myśli, aby ograniczyć przestrzeń figury. Ta przestrzeń nie jest pusta: wypełnia ją zawsze jakiś rodzaj wypowiedzi bądź poezji. Artyzm pisarza polega na zarysowaniu granic tej przestrzeni, która jest widzialnym ciałem Literatury.

Można by zarzucić, że nie każdy styl jest stylem obrazowym, nawet nie każda poezja, i że retoryka zna również to, co nazywamy stylem prostym. Lecz prawdę mówiąc, jest to tylko styl mniej ozdobny czy raczej — zdobiony w bardziej prosty sposób, i on również ma — tak jak liryka i epeja — swoje uświęcone figury. Spotykamy, owszem, całkowity brak figury — jest to w retoryce tym, co dzisiaj nazwałoby się stopniem zerowym, czyli znakiem określonym przez nieobecność znaku, co jest powszechnie uznawane jako pewna wartość. Całkowita powściągliwość w ekspresji — to znak największej wzniosłości myśli: „Wzniosłe uczucia są zawsze oddawane przez najprostsze wyrażenia” (Domairon). Stary Horacjusz powiedział po prostu: „Niechby zginął!”, Medea powiedziała: „Ja!”, księga *Genesis* mówi: „I stała się światłość”. Nic nie jest bardziej znaczące niż ta prostota: jest to po prostu figura obowiązuca przy wzniosłości. Obowiązująca i zastrzeżona: używanie jej dla wyrażania uczuć czy sytuacji mniej podniosłych byłoby w złym guście. Wiadomo na przykładzie lingwistyki, że zjawisko stopnia zerowego, czyli niewystępowanie elementu oznaczającego, znaczy po prostu, że element oznaczony jest znany i sytuacja ta jest niezawodną oznaką istnienia systemu: konieczny jest kod porządkujący zmiany głosek, aby brak samogłoski był czymś wyróżniającym. Istnienie figury zerowej, odgrywającej rolę figury wzniosłości, pokazuje, że język retoryki tak dalece oparty jest na figurach, iż również przypadek pusty ma w tym języku swój sens: retoryka jest systemem figur.

Wszelako status figury nie zawsze był w tradycji retoryki jasny. Od starożytności definiowano figury jako sposób mówienia obcy naturalnemu i powszechnemu czy raczej (jak to będzie u Fontaniera) — prostemu i zwyczajnemu. Zarazem przyznawano, że nic nie jest bardziej powszechne i zwyczajne niż użycie figur i, by przytoczyć klasyczną formułę, że „jednego dnia na targu w Halach używa się więcej figur niż przez parę dni akademickich zebrań”. Figura jest to pewne odejście od zwyczaju językowego, odejście, które jest wszelako w zwyczaju — oto paradoks retoryki. Du Marsais, bardziej niż inni wyczuwający tę trudność, nie próbował jej przewyciężyć i w rezultacie ograniczył się do definicji, która jest przyznaniem się do porażki:

〈Figury〉 mają przede wszystkim tę ogólną własność, którą posiadają wszystkie zdania i wszelkie zbiory słów, a która polega na oznaczaniu czegoś na mocy gramatycznej konstrukcji; nadto jednak wyrażenia obrazowe mają pewną charakterystyczną dla nich właściwość modyfikacji, która sprawia, że każda figura jest odrębna.

I dalej:

Figury — to sposób mówienia odmienny od innych dzięki owej właściwości modyfikacji, powodującej, że każda z nich tworzy odrębny rodzaj, i sprawiającej, że są one bądź żywsze, bądź szlachetniejsze, bądź też przyjemniejsze niżli sposoby mówienia, które wyrażają tę samą myśl, a nie odznaczają się tą właściwością modyfikacji.

Inaczej mówiąc: łatwo jest ocenić działanie figur (żywość, powaga, wdzięk), lecz ich istotę można oznaczyć tylko przez to, że każda figura jest odrębną figurą i że figury w ogóle odróżnia od wyrażen nieobrazowych fakt, że mają one właściwość modyfikacji, którą nazywa się figurą. Definicja niemalże tautologiczna, jednak nie całkowicie, albowiem istotę figury upatruje w tym, że posiada ona pewną postać, tzn. formę. Wyrażenie proste i zwyczajne nie ma formy, figura ją ma: w ten sposób doszliśmy do definicji figury jako rozziwiewu między znakiem a sensem, jako wewnętrznej przestrzeni języka.

W rzeczywistości każde zdanie, nawet najprostsze i najzwyczajniejsze, każde słowo, nawet najpowszechniejsze, ma jakąś formę: dźwięki tworzące dane słowo, słowa tworzące dane zdanie następują po sobie w pewien sposób (w pewnym porządku). Lecz jest to forma czysto gramatyczna, która interesuje tylko morfologię, składnię, a nie retorykę. Dla retoryki słowo „statek”, zdanie „kocham cię” nie mają formy, nie zawierają żadnej szczególnej modyfikacji. Retoryka pojawia się wówczas, kiedy mogą porównać formę danego słowa czy danego zdania z formą innego słowa czy innego zdania, które mogłyby być użyte zamiast nich i które niejako je zastępują. Ani „statek” czy „kocham cię”, „żagiel” czy „nie nienawidzę cię” nie mają same w sobie formy retorycznej. Formą retoryczną — figurą — jest użycie słowa „żagiel” na oznaczenie statku (synekdocha) czy też „nie nienawidzę cię” na oznaczenie miłości (litota).

Istnienie i charakter figury są przeto całkowicie zdeterminowane przez istnienie i charakter znaków potencjalnych, z którymi porównuję znaki realne przez podstawienie ich semantycznych równoważników. Bally twierdzi⁶, że ekspresywność zakłóca linearność mowy, każąc postrzegać jednocześnie występowanie jednego elementu oznaczającego („żagiel”) i brak jakiegoś innego elementu oznaczającego („statek”). Zauważył to już Pascal: „Figura zawiera nieobecność i obecność”. Znak czy też ciąg znaków lingwistycznych tworzy tylko linię i ta linearna forma jest sprawą gramatyki. Forma retoryczna — to *p o w i e r z c h n i a*, którą wyznaczają dwie linie: występującego elementu oznaczającego i pominiętego elementu oznaczającego. Tylko w ten sposób można zinterpretować nie posuwającą sprawy naprzód definicję Du Marsais: jedynie wyrażenie obrazowe jest obdarzone formą, albowiem wyłącznie ono zawiera w sobie przestrzeń.

Widzimy zatem, że definicja figury jako odejścia od *z w y c z a j u* polega na pomieszeniu zwyczaju językowego i dosłowności, pomieszeniu, które wyraźnie ujawnia się w błędnym sformułowaniu: „sposoby mówienia proste i pospolite”. Prosty nie musi być koniecznie pospolity, i odwrotnie; figura może być pospolita, ale nie może być prosta, gdyż zawiera jednocześnie obecność i nieobecność. Figura może wejść w zwyczaj językowy nie gubiąc swego obrazowego charakteru (to znaczy, że język pospolity ma także swoją retorykę, ale to retoryka właśnie definiuje *z w y c z a j l i t e r a c k i*, który bardziej podobny jest do języka niż do mowy). Figura znika tylko wówczas, kiedy występujący element oznaczający jest „udosłowniony” przez świadomość antyretoryczną bądź *t e r r o r y s t y c z n ą*, jak we współczesnej poezji („Kiedy piszę *żagiel*, chcę powiedzieć żagiel; gdybym chciał powiedzieć statek, napisałbym *statek*”), bądź kiedy nie można odszukać pominiętego elementu oznaczającego. Oto dłaczego traktaty retoryczne — to zbiory przykładów figur wraz z ich tłumaczeniem na język dosłowny: „autor chce powiedzieć...”, „autor mógłby powiedzieć...” Każda figura jest przetłumaczalna i jej przetłumaczenie, widzialne i przejrzyste niczym znak wodny czy palimpsest, zawarte jest pod jej tekstem jawnym. Retoryka wiąże się z tą podwójnością języka⁷.

⁶ Ch. Bally, *Le Langage et la Vie*. [Paris 1952].

⁷ To znaczy, że figura musi być przetłumaczalna, lecz nie może zostać przetłumaczona, nie tracąc jednocześnie swojej jakości figury. Retoryka wie, iż słowo „żagiel” oznacza statek, lecz wie także, iż oznacza go inaczej niż słowo „statek”: sens jest ten sam, ale znaczenie, czyli stosunek znaku do sensu, jest inne, poezja zaś zależy od znaczenia, a nie od sensu. Tak że retoryka, na swój sposób, przestrzega zasady Valery’ego głoszącej nierozzerwalny związek dźwięku i sensu. W poezji współczesnej słowo jest niezastępowalne, ponieważ jest dosłowne, w poezji klasycznej — ponieważ jest obrazowe.

Ostatni wielki francuski teoretyk retoryki, Fontanier, świetnie wytłumaczył ten związek, kiedy wszczął spór z Du Marsais o k a t a c h r e z ę. Powiedział wówczas, że „(jego) zasady katachrezy są podstawą całego (jego) systemu tropologicznego”. Po ukazaniu się prac Lamy’ego oraz innych autor traktatu *Tropy* zaliczył katachrezę do figur słów i zdefiniował ją jako nadużycie czy też rozszerzenie znaczenia („oko cyklonu”, „noga stołu”). Fontanier ostro przeciwstawia się temu uznaniu katachrezy, za figurę — wydaje mu się to sprzeczne z samą zasadą teorii figur: katachreza jest tropem w y m u s z o n y m, narzuconym przez konieczność⁸, czyli przez brak właściwego słowa. Myśl, że figury są „dziećmi” braku i konieczności sięga Cycerona i Kwintyliana; jeszcze w XVII w. René Bary tłumaczył występowanie figur tym, że „natura jest bogatsza w rzeczy niż my w terminy”. Sam Du Marsais odrzuca jednak to wyjaśnienie, przytaczając olbrzymią liczbę tropów, które d u b l u j ą właściwe słowa zamiast je zastąpić.

Zresztą — dodaje — sędzę, że to nie tu przejawia się działanie, by tak rzec, natury; zbyt wiele jest w języku i zachowaniach ludzi wyobraźni, aby była ona li tylko wynikiem konieczności.

Wszelako wprowadza ją na powrót, czyniąc z katachrezy figurę i nie dostrzegając — jak się zdaje — sprzeczności. Z kolei Fontanier z pewnym lekceważeniem odnosi się do problemu pochodzenia figur, pasjonującego wszystkich jego poprzedników; czy też właściwiej — i w tym punkcie można by go traktować jak de Saussure’a retoryki — starannie odróżnia poszukiwanie przyczyn od analizy funkcji. Jakikolwiek byłoby pochodzenie tropu, należy rozpatrywać jego aktualne użycie i klasyfikować go wedle tego użycia. Otóż katachreza jest to zawsze „użycie, jeżeli nie pierwotnie, to przynajmniej aktualnie wymuszone, któregoś z trzech znanych tropów (metafora, synekdocha, metonimia)”. Kiedy mówimy „oko cyklonu” czy „noga stołu”, stosujemy obowiązkowo metaforę, albowiem właściwe słowo bądź w ogóle, bądź jeszcze nie istnieje. A przecież:

figury, niezależnie od tego, do jakiego stopnia przyzwyczajenie uczyniło je zwyczajnymi i swojskimi, mogą zachować i zasłużyć na tytuł figury o tyle tylko, o ile są używane swobodnie i nie są w jakimś sensie narzucone przez język. Jak zresztą ten wybór, ta kombinacja słów czy zwrot myślowy da się pogodzić z użyciem wymuszonym?

Jeszcze bardziej niż istnienie wyboru, kombinacji słów, zwrotu myślowego konieczne jest występowanie co najmniej dwóch terminów do po-

⁸ Bary i Crevier nazywają katachrezą metaforę wymuszoną, ale nie w sensie przymusu, lecz przesady; klasyczny przykład — Teofil [de Viau]: „Pług kaleczy równinę”. Metafora zbyt śmiała (jak na klasyczny smak), posunięta za daleko. Tak rozumiana katachreza nie ma nic wspólnego, poza nazwą, z katachrezą Du Marsais i Fontaniera.

równywania, dwóch słów do kombinacji, istnienie pewnej przestrzeni, w której myśl może się obracać. Konieczne jest przeto, aby czytelnik mógł milcząco przetłumaczyć dane wyrażenie na jakieś inne oraz ocenić rozziw, odstęp między nimi, dzielący je dystans. Katachreza „noga stołu” jest oczywiście tropem, albowiem używa w stosunku do „stołu” słowa pierwotnie zastrzeżonego dla ludzkiego ciała i oddala to słowo od jego pierwotnego znaczenia. Toteż interesuje się nią (diachroniczna) historia języka. Jednakże nie jest ona tropem-figurą, albowiem nie mogą zaproponować żadnego przetłumaczenia słowa „noga”, gdyż brakuje jakiegoś innego słowa: wyrażenie to nie interesuje przeto (synchronicznego) kodu retoryki.

Zastosowanie, świadome bądź nieświadome, tego funkcjonalnego kryterium (każda figura jest przetłumaczalna) może nam wyjaśnić, dlaczego retoryka pewne wyrażenia zagarnia, jakoby bezprawnie, a inne — z pozorną skromnością — odrzuca. Tak więc, w epoce klasycznej, opis traktowany był jako figura: „figura, dzięki której przedstawiamy obraz przedmiotu” (Domairon). Lamy traktuje opis jako osłabiony wariant *hypotyzy*: mówi on o rzeczach nieobecnych jako o nieobecnych (wówczas gdy *hypotyzoza* udaje, że stawia je przed naszymi oczami), lecz „w sposób, który żywo oddziałuje na umysł”. Domairon czyni z opisu rodzaj, który składa się z czterech gatunków: *hypotyzozy*, *etopei*, *prozopografii* i *topografii*. Dlaczego figura? Kiedy Teramenes w V akcie *Fedry* opowiada o okolicznościach śmierci Hippolita — opisuje „okropną poczware”, jaką nasłał Neptun:

Leb straszny, rogi groźne, spód zbrojny w pazury
Cały w łusce iaskrawey dziwotwór natury;
Czy żubrem nieprzepartym, czy go nazwać smokiem,
W grube kłoby wężowym tył przewija tokiem⁹.

Nie widzimy tu żadnej figury; nawet nie przypuszczamy, że Teramenes mógłby się zadowolić słowami „okropna poczwara” i powstrzymać się od tego rozwinięcia. Mówi on w czterech wersach to, co mógłby powiedzieć w dwóch słowach — opis zatem zastępuje (to znaczy: mógłby być zastąpiony przez) proste oznaczenie: oto figura. W bajce La Fontaine’a *Strzelec i wilk* mamy następujący dialog:

Baw się. — Zgoda. — Ale kiedy? — Od jutra.

Jest to figura, mówi Fontanier, albowiem poeta „usunął stosowane zwykle przejścia między częściami dialogu (...) aby uczynić go żywszym i bardziej interesującym”. I nazywa tę figurę: przerywanie [*abruption*]. Na podstawie tych dwóch przykładów można łatwo uchwycić sposób, w jaki retoryka tworzy figury: stwierdza w tekście *jak oś*, której

⁹ [J. Racine, *Fedra*. W: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*. T. 2. Warszawa 1970, s. 603 (przeł. X. Chomiński).]

mogłoby nie być: poeta opisuje (zamiast oznaczyć jednym słowem), dialog jest przerywany (zamiast być ciągłym); następnie retoryka substancjalizuje tę jakość przez nazwanie jej: tekst nie jest już opisujący czy przerywany — z a w i e r a opis czy przerywanie. Stary scholastyczny chwyt: opium nie usypia, lecz posiada właściwość usypiania. Dla retoryki charakterystyczna jest g o r ą c z k a n a z y w a n i a — w ten sposób retoryka rozszerza swój zakres i uzasadnia się mnożąc przedmioty ze swojej dziedziny. Równie dobrze ten sam rezultat mógłby być osiągnięty przez postępowanie odwrotne: poeta oznacza zamiast opisywać — jest to o z n a c z a n i e; dialog jest ciągły, a nie przerywany — to ł ą c z e n i e. Ustalenia retoryki są arbitralne; istotne jest, by iść naprzód i budować w ten sposób Porządek literackiej godności.

Lecz ta wolność ustalania ma swoje granice, które narzuca ukryte kryterium przetłumaczalności. Tak więc, niektórzy retorycy zaliczyli do figur myśli to, co nazwali w y g r a ż a n i e m [*commination*], a co polega na lżeniu. Stop — mówi Fontanier. Bada trzy przykłady i stwierdza, że nie znajduje w nich żadnego szczególnego zwrotu językowego. A zatem, czyżby uczucie było tu czynnikiem tworzącym figurę?

Ale wówczas byłoby tyle nowych figur, ile różnych uczuć i namiętności, czy też ile różnych sposobów, w jakie uczucia i namiętności mogą się wyładować. A zatem — powiadam — obelga, zarzut, nagana, pochwała, pochlebstwo, porada, komplement, upomnienie, oferta, życzenie, podziękowanie, skarga i nie wiem, co jeszcze, utworzą tyle figur, że niewątpliwie trzeba je będzie klasyfikować biorąc pod uwagę wyróżniającą je cechę złośliwości i gwałtowności lub łagodności i uprzejmości.

Pogróżka, obelga, zarzut — to treść, nie zaś sposób wyrażania, a zatem nie są one przetłumaczalne. Tłumaczy się słowa, nie znaczenia. G r o ż e n i e jest zatem tylko „rzekomą figurą”. Analogicznie — jeżeli Fontanier uznaje za figurę r o z w a ż a n i a Dydony w IV pieśni *Eneidy*, w której Dydona u d a j e, że zastanawia się nad swoim losem wówczas, kiedy postanowiła już, że umrze, to odmawia tytułu figury p o w ą t p i e w a n i u Hermiony z V aktu *Andromachy*, które wyraża szczery brak decyzji. F i g u r a m y ś l i (kategoria marginesowa i wątpliwa, ponieważ, ściśle biorąc, figurą jest jedynie wyrażenie) jest figurą tylko wtedy, jeśli jest udawana (fałszywe ustępstwo, fałszywa naiwność, fałszywy namysł itd.). Subtelna różnica między rozważaniem a powątpiewaniem polega na czymś niezwykle prostym: powątpiewanie Hermiony mówi tylko tyle, ile mówi; rozważanie Dydony mówi: „Co robić?” — aby wyrazić: „Chcę umrzeć”. W pierwszym przypadku znak i znaczenie przylegają do siebie, dotykają się nie zostawiając pustki — figura nie istnieje. W przypadku drugim istnieje przestrzeń, która rozciąga się między linią prostą elementu oznaczonego bądź potencjalnego elementu oznaczającego a krzywą wyznaczoną przez serię fałszywych pytań, które stanowią rzeczywisty element oznaczający: ta przestrzeń tworzy figurę.

Figura jest przeto tylko poczuciem figury i istnienie jej zależy całkowicie od tego, czy czytelnik ją sobie uświadamia, czy nie, od dwuznaczności wypowiedzi, jaką mu się proponuje. Sartre dostrzegł, że znaczenie dzieła literackiego nie polega na treści słów, „wręcz przeciwnie, właśnie znaczenie dzieła literackiego pozwala zrozumieć sens każdego słowa”¹⁰. To hermeneutyczne koło występuje również w retoryce: figurę tworzą nie słowa, z których się ona składa, lecz ów rozziw między tymi słowami a tym, co czytelnik, w umyśle, postrzega poza nimi, „w nieustannym przekraczaniu rzeczy napisanej”. Rozumie się, że status ten, z istoty swej subiektywny, nie może usatysfakcjonować charakteryzującego umysł klasyczny wymogu pewności i powszechności. Stąd potrzeba powszechnej zgody co do statusu retoryki. Jej instrumentem będzie kod retoryki, który polega przede wszystkim na utworzeniu — nieustannie przerabianej, lecz zawsze traktowanej jako wyczerpująca — listy dopuszczalnych figur, następnie na klasyfikacji tychże figur wedle ich formy i wartości, klasyfikacji, która również podlega nieustannym zmianom, a z której zawsze usiłuje się utworzyć coraz bardziej spójny i funkcjonalny system.

Nie jest tutaj naszym celem badanie ewolucji tego systemu, odwołujące się do wszystkich traktatów retorycznych. Wszelako należałoby kiedyś podjąć takie studia, powiedziałyby nam bowiem wiele na temat historii przedstawiania świata i ducha w całej epoce klasycznej, od Arystotelesa do La Harpe’a. Najbardziej oczywisty podział odnosi się do form sztucznych: mamy tu figury traktowane wedle znaczenia — bądź *tropy*; figury słów traktowane wedle formy — bądź figury *wymowy* [*diction*]; figury wskazujące na układ i liczbę słów w zdaniu — bądź figury *konstrukcji*; figury wskazujące na „wybór i dobór słów” (Fontanier) — bądź figury *wypowiedzenia* [*élocution*]; figury odnoszące się do całego zdania — bądź figury *stylu*; figury odnoszące się do całej wypowiedzi — bądź figury *myśli*. Następnie można w tych różnych grupach wprowadzać podziały bardziej szczegółowe: i tak Fontanier dzieli figury wypowiedzenia na figury *ekstensywne*, jak epitet, figury *dedukcyjne*, jak synonim, *łączące*, jak przerywanie, które jest połączeniem zerowym, *współbrzące*, jak aliteracja. Analogicznie Fontanier dzieli metonimie, czyli *tropy* oparte na *styczności* (Jakobson powie: na przyległości), na metonimie przyczyny („Bachus” zamiast wino), narzędzia („dobre pióro” zamiast dobry pisarz), skutku („karząca” dłoń), treści („Niebiosy” zamiast Bóg), miejsca pochodzenia („*Stoa Pojkile*” zamiast filozofia stoicka), znaku („tron” zamiast monarchia), materialną („serce” zamiast miłość), opiekuńczą („Penaty” zamiast dom), rzeczową („toga” na oznaczenie człowieka, który ją nosi). Ten typ podziału ma charakter czysto logiczny, nie mówi nic o oznaczającej wartości rozważanych figur czy grup figur.

¹⁰ J.-P. Sartre, *Situations*. T. 2. [Paris 1948], s. 94.

Inny typ podziału, który bardziej nas interesuje, ma charakter semio-logiczny: polega na odróżnianiu jednych figur od drugich przez przypisanie każdej z nich określonej wartości psychologicznej, charakterystycznej dla danego wyrażenia. Wartość ta występuje (by antycypować słownik współczesnej stylistyki) bądź jako *i m p r e s y w n a* (dana figura jest przeznaczona do wywołania danego uczucia), bądź jako *e k s p r e s y w n a* (dana figura jest podyktowana przez dane uczucie), bądź — najlepiej — jako obydwie jednocześnie, chętnie bowiem postuluje się zgodność między stanem duszy autora czy bohatera a czytelnika:

Ponieważ zawsze niemal mówimy po to, by zakomunikować nasze uczucia, tak samo jak nasze myśli, oczywiste jest, że aby mowa nasza była skuteczna, musi być mową obrazową, to znaczy, że trzeba jej nadać charakter naszych uczuć. (Lamy)

Idzie zatem o semiologię nieświadomą czy też zamaskowaną, ponieważ tłumaczy ona znaczenia w terminach determinizmu, traktując sens jako przyczynę i/bądź jako rezultat.

Wśród francuskich teoretyków retoryki niewątpliwie kartezjańczyk Lamy najbardziej rozwinął psychologiczną (uczuciową) interpretację figur, doszukując się w każdej z nich „charakteru”, czyli piętna jakiegoś uczucia: tyleż figur ile symptomów. *E l i p s a*: namiętność przemawia tak gwałtownie, że słowa nie nadążają. *P o w t ó r z e n i e*: człowiek wzburzony powtarza się tak jak gwałtownik, który w złości wielokrotnie uderza. *H y p o t y p o z a*: obsesyjna obecność kochanego przedmiotu. *E p a n o r t h o s i s*: człowiek w podnieceniu nieustannie poprawia swoją wypowiedź, aby zwiększyć jej siłę. *H y p e r b a t o n* (inwersja): uczucie burzy porządek rzeczy, a zatem porządek słów. *D i s t r i b u t i o*: wylicza się składniki przedmiotu swych uczuć. *A p o s t r o f a*: człowiek wzruszony zwraca się do wszystkich, zewsząd szukając ratunku itd.

Inni autorzy mniej wagi przypisują uczuciowości, więcej smakowi, inteligencji, wyobraźni. Szkot Hugh Blair, który podkreśla fakt naturalnego pochodzenia figur, proponuje podział na figury wyobraźni i figury namiętności („Figury są częścią języka, którym Natura obdarza wszystkich ludzi” — powiada i jako dowód podaje bogactwo tropów w językach „prymitywnych”: „Kiedy indiański wódz przemawia do swego plemienia, używa metafor bardziej śmiałych niż jakikolwiek europejski poemat epicki”). Du Marsais sądzi, że podstawą wszystkich obrazowych znaczeń jest upodobanie wyobraźni do szczegółu:

Myśl uboczna często jest w wyobraźni bardziej żywa aniżeli myśl przewodnia; a zarazem myśl uboczna dzięki temu, że oznacza przedmiot z większą ilością szczegółów, maluje go z większym wdziękiem i siłą.

Tutaj również każdy wariant systemu implikuje podział świata i angażuje całą filozofię.

Pozostaje pytanie zasadnicze: dlaczego figura znaczy więcej niż wyrażenie dosłowne? Skąd bierze ona ten naddatek sensu, że może np. oznaczać nie tylko przedmiot, fakt, myśl, lecz również ich wartość uczuciową czy ich wartość literacką. Technikę nadawania znaczeń można sprowadzić do tego, co współczesna semiologia nazywa k o n o t a c j ą. Kiedy używam słowa „żagiel” na oznaczenie żagla, znaczenie to jest arbitralne (nie istnieje żaden naturalny związek między słowem a rzeczą, które łączy czysta konwencja społeczna), abstrakcyjne (słowo desygnuje nie rzecz, lecz pojęcie) i jednoznaczne (pojęcie to jest określone bez dwuznaczności): mamy tu do czynienia z prostą denotacją. Lecz kiedy używam tego samego słowa „żagiel” na oznaczenie — przez synekdochę (część zamiast całości) — statku, wówczas znaczenie to jest o wiele bogatsze i bardziej złożone: jest niejednoznaczne, albowiem oznacza, dosłownie, żagiel i — jako figura — statek, czyli całość p o p r z e z część; jest konkretne i umotywowane, ponieważ oznacza statek przez materialny szczegół, przez „ideę uboczną”, a nie przez ideę podstawową, i ponieważ oznacza przez ten szczegół raczej (żagiel) niż przez inny (kadłub czy maszt). Ta motywacja, odmienna w każdym typie figury (wyrażanie przez szczegół — synekdocha, przez podobieństwo — metafora, przez osłabienie — litota, przez wyolbrzymienie — hiperbola, itd.), jest duszą figury, a jej obecność jest drugim znaczeniem, jakie nadaje słowu użycie danej figury. Mówiąc „żagiel” zamiast statek — denotuję statek, a jednocześnie konotuję motywację przez szczegół, wyczuwalną odmianę znaczeniową, a przede wszystkim pewną modalność wizji czy intencji. Ta wyraźna modalność jest, wedle retoryki, właściwością wyrażenia poetyckiego.

Poeci — mówi Lamy — używają tylko takich wyrażen, które rodzą w wyobraźni obraz, dlatego właśnie tak często używają Metafor, czyniących wszystko wyraźnie odczuwalnym.

I nawet kiedy figura poetycka wyszła już z literackiego użycia, ponieważ straciła wszelką moc konkretnej ewokacji — co stało z większością tropów poezji klasycznej („żagiel” zamiast statek, „żelazo” zamiast miecz, „ogień” zamiast miłość, itd.) — to jednakże jej wartość konotatywna nie ginie, albowiem nadal zadaniem tej figury jest — przez samo swoje występowanie i na mocy czystej konwencji — oznaczać Poezję.

W tym miejscu wkracza kod retoryki, którego celem jest sporządzenie wykazu figur i wyznaczenie każdej figurze wartości konotacyjnej. Kiedy figura przestaje być żywym słowem i wchodzi do kodu tradycji, wówczas jedyną jej funkcją jest to, że ujawnia wartość poetycką wypowiedzi. „Żagiel” klasycznego okrętu od dawna już nie jest znakiem konkretnej wizji, stał się — jak „krwawy księżyc” Quevedy — czystym symbolem: sztandarem, ponad słowami i zdaniem, na którym napisano jednocześnie: o t o s t a t e k, oraz: o t o p o e z j a.

Ambicją retoryki figur jest przeto ustalenie kodu konotacji literackich, czyli tego, co Barthes nazwał *Znakami Literatury*. Za każdym razem, kiedy pisarz używa rozpoznanej przez kod figury, jego język nie tylko „wyraża myśl autora”, lecz także wnosi pewną jakość epicką, liryczną, dydaktyczną, oratorską itd., oznacza sam siebie jako język literacki i jako literaturę. Retoryka przeto niewiele troszczy się o oryginalność i nowość figur, co jest domeną mowy indywidualnej, a zatem nie dotyczy retoryki. Dla niej ważna jest jasność i uniwersalność znaków poetyckich, odnajdywanie na drugim poziomie systemu (literatura) przezroczystości i ścisłości, które charakteryzują już poziom pierwszy (język). Jej ideałem byłoby utworzenie języka literackiego jako drugiego języka wewnątrz pierwszego. Oczywistość znaków narzucałaby się w nim z taką jasnością, jak w dialektowym systemie poezji greckiej, gdzie użycie porządku doryckiego niewątpliwie oznaczało *lirykę*, attyckiego — *dramat*, a jońskiego — *epopeję*.

Dla nas, dzisiaj, dzieło retoryki pod względem treści przedstawia tylko wartość historyczną (zresztą nie docenioną). Myśl, by wskrzesić jej kod i zastosować go do naszej literatury byłaby jałowym anachronizmem. Nie dlatego, by nie można było odnaleźć we współczesnych tekstach wszystkich figur dawnej retoryki — to sam system jest naruszony, a znacząca funkcja figur zniknęła wraz z siecią relacji, która je wiązała w ten system. Samoznacząca funkcja Literatury nie polega już na kodzie figur — współczesna literatura ma swą własną retorykę, a jest nią właśnie (przynajmniej teraz) odrzucenie retoryki, co Paulhan nazwał *Terrorem*. To, co można zatem zatrzymać z dawnej retoryki, to nie jej treść, lecz jej przykład, jej formę, jej paradoksalną ideę Literatury jako porządku opartego na dwuznaczności znaków, na ciasnej, lecz zawrotnej przestrzeni, która otwiera się między dwoma słowami o jednym znaczeniu, dwoma znaczeniami jednego słowa: dwoma językami jednego języka.

Przełożyła Wiktoria Krzemień