

Poetyka i retoryka

Grupa μ :

Jacques Dubois, François Edeline, Jean-Marie
Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire, Hadelin
Trinon

GRUPA μ :

JACQUES DUBOIS, FRANÇOIS EDELINE, JEAN-MARIE KLINKENBERG,
PHILIPPE MINGUET, FRANÇOIS PIRE, HADELIN TRINON
(Liège)

POETYKA I RETORYKA*

Tak jak historia polityczna, historia idei ma swoje recesje i koniunktury, swoje dymisje i nominacje. Kto by utrzymywał 10 lat temu, że retoryka stanie się ponownie znaczącą dyscypliną, byłby narażony na śmieszność. Zaledwie przypominano sobie wówczas o spostrzeżeniu Valéry'ego, że „zjawiska retoryczne” odgrywają w poezji „pierwszoplanową rolę”. Z mniejszą lub większą uwagą czytano błyskotliwą wariację na temat „figur” wykonaną przez Jeana Paulhana, literata o wyszukanym i subtelnym guście. Najbardziej przenikliwi pamiętali, że rzecz oznaczona tą zużytą nazwą była „ze wszystkich antycznych dziedzin wiedzy tą, która najmocniej zasługiwała na miano nauki” (Guiraud), ale nawet oni nie pokładali przesadnej nadziei w możliwości jej odrodzenia.

Retoryka bowiem jako typ refleksji, nie mówiąc już o praktyce, we Francji była zupełnie martwa przynajmniej pod tą nazwą. Rzeczywiście dość długo podtrzymywano umierającego przy życiu, czemu z największą pasją oddawali się ci, którzy mieli w tym największy interes: pisarze, gramatycy i filozofowie. Począwszy od r. 1836 w *Journal de l'Instruction publique* (Dziennik oświatowy) stwierdzano, iż „bez opieki rozporządzeń uniwersyteckich będzie ona [tj. retoryka] martwa we Francji”. Dzięki temu oficjalnemu poparciu ostatnia klasa liceum zachowała etykietkę, której zasadność była coraz bardziej niejasna.

Retoryka więc pojawia się dzisiaj nie tylko jako nauka przeszłości, ale także jako modna dziedzina występująca na obrzeżach strukturalizmu, nowej krytyki i semiologii. W roku 1964 Roland Barthes zauważył, że „retoryka powinna być na nowo przemyślana w terminach strukturalnych”, i dorzucił, że jest to „przedmiot bieżącej pracy”. On sam poświęcił zajęcia w l'École pratique des Hautes Études analizie *Retoryki* Arystotelesa i przedstawił założenia programowe „analizy retorycznej” uczestnikom seminarium socjologii literatury. Prawie w tym samym momencie w „Tel Quel”, magazynie nie mogącym pretendować do miana „reakcyjnego”, Gérard Genette oparł się na wielu zakurzonych woluminach (Lamy, Du Marsais, Crevier, Domairon, Fontanier), by treściwie zdefiniować „przestrzeń je-

* Tekst ten, w wersji oryginalnej zatytułowany *Introduction. Poétique et rhétorique*, stanowi wstęp do książki Gr o u p e μ *Rhétorique générale* (Paris 1982). [Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza].

zyka”. Nieco później Tzvetan Todorov dołączył do swojego studium dotyczącego *Niebezpiecznych związków* szkic o systemie tropów i figur, który wspaniałomyślnie dopuszczał kilka innych osobliwości. Uświęcając to przymierze starego i nowego, Kibédi Varga porównywał retorykę i krytykę strukturalistyczną.

U podstaw odrodzenia retoryki we Francji leży niewątpliwie wpływ językoznawcy Romana Jakobsona, szczególnie zaś przetłumaczone przez Nicolasa Ruveda i wydane w r. 1963 *Essai de Linguistique générale* (Studia z zakresu językoznawstwa ogólnego), które zawierają fundamentalne badania nad metaforą i metonimią. Aby zilustrować rozgłos, jakiego doznała ta para tropów, przywołał filozofa marksistowskiego, który bez wahania stwierdził występowanie obu w budownictwie mieszkaniowym: przenosiła stanowiła kamienica z przedmieść z kawałkiem trawnika, widokiem natury i radością życia, metonimią zaś – wielki blok, gdzie wszystko zawiera się w części i gdzie część jest zrównana ze wszystkim na drodze wymiany. Teorię architektury od psychoanalizy dzieli wszakże tylko jeden krok. Victor Hugo wiele razy chwalił się zapędzeniem w kozły róg „wystraszonych tropów”, nie podejrzewając, że pewnego dnia doktor Lacan zdiagnozował przenosiła w wersie z wiersza *Booz endormi* (Śpiący Booz): „Jego snopek nie był ani skąpy, ani nienawistny” (w zasadzie, chodzi raczej o synekdochę). Widzimy przez to, że „zwodnicza dama” powraca, chociaż teraz ma ona na sobie nowy strój.

Oczywiście, jeżeli dawna retoryka była mniej niedorzeczna, niż mówią o niej styliści, to nikt nie pomyśli poważnie o odzyskaniu jej wszystkich szczątków – należy unikać *bricolage*’u. Jak słusznie zauważył Genette, u retorów antycznych występowała „zaciekłość nazywania, która, mnożąc obiekty poznania, była metodą rozwoju i samousprawiedliwienia”. Nie podążymy więc za Todorovem, usiłującym uratować „topografię” (opis miejsca), „chronografię” (opis czasu), „epopeję”, czyli opis charakteru, itd. Równie dobrze mogłyby w tym kontekście zaistnieć takie figury, jak: „cefalografia” (opis głowy), „stopografia” (opis nogi) czy, bez wątpienia, pornografia, uprawiana przez Sartre’a w *Ladacznicy z zasadami*. To fakt, iż te wszystkie nie kończące się serie nazewnictwa były – jeśli nie głęboką przyczyną – to przynajmniej wyraźnym symptomem upadku retoryki. Nie dziwnym się więc nadmiernej pogardzie, z jaką Charles Bally wspominał o tych „technicznych i odrażających terminach”, które nie tylko są pedantyczne i ciężkie (katachreza, hypallage, synekdocha, metonimia itd.), ale także „nie mówią, co oznaczają, i nie opisują zdefiniowanych typów”. Pionier „stylistyki ekspresji” nie mógł nie mieć pojęcia, że psychoanalityk dostrzeże głęboko metonimiczny charakter ludzkiego pożądanego. Oznaki lekceważenia dałoby się mnożyć. Amator gramatyki [R. GeorGIN, autor *Les Secrets du style* z r. 1961], szczycący się ustanowieniem precyzyjnego inwentarza „figur ekspresji”, poinformował czytelnika na wstępie rozdziału o figurach, że odesłał do lamusa takie zakurzone osobliwości, jak: antonomazję, katachrezę, epifonem, hyperbaton, hipotypozę, paronomazję i synekdochę. To tak jak wylać dziecko z kąpielą...

Niewielka odległość dzieli lekceważenie od pogardy. Inny znany stylista wykladał na Sorbonie, że od czasów Balzaka „obraz stał się zabiegiem stylistycznym *par excellence*”. To banał wyrażony w nadęty sposób przez poetę z Belgii: „Współczesna poezja porusza się na nogach obrazu” (R. Goffin). Tym razem nie usatysfakcjonuje nas wyrzucenie kilku zużytych kluczy: zastąpimy je wytrychem – określeniem zresztą mało fortunnym. „Nowoczesny obraz”, jak zapew-

nia Charles Bruneau, „wchłania całą serię chwytów stylistycznych, np.: synekdochę i metonimię, które są metaforami, tzn. – substytucjami”. Najpoważniejszą rzeczą jednak nie było zaniedbanie rozróżnień, które uznano za bezskuteczne, ale sam – wymykający się retoryce – styl „nowoczesnych”. Jak pisze Bruneau, „od około r. 1830 lepiej nie mówić o procedurach klasycznych, ale używać raczej terminu »obraz«, który oznacza coś zupełnie innego w swojej samej naturze”. Autor ten przywołał wypadek zastąpienia nazwy rodzajowej nazwą własną, której towarzyszy wartościowanie. Zamiast określenia „ prostytutka” Balzak użył sformułowania „Ninon spod latarni”. Czy ten zabieg różni się od klasycznego tropu, czyniącego z Parny’ego „francuskiego Tibullusa” i pozwalającego Victorowi Hugo nazwać kota „Attylą, biczem na szczury”? Chodzi, rzecz jasna, o antonomazję i metaforę.

Tych kilka cytatów wystarczy bez wątpienia, by zauważyć utratę zaufania, której doświadczyła dawna retoryka u współczesnych stylistów. Wypada teraz umieścić aktualny renesans sztuki wymowy w kontekście obiektu badań i metod stylistyki. Zresztą, mielibyśmy sporo problemów z obroną tezy o jednolitości wiedzy w pracach, które – przynajmniej w najbardziej wdzięcznych syntezach – podlegają „sztuce stylu”. Niektórzy włączają w nie studia dotyczące „struktury, organizacji, charakterystyki, porządku, zerwania, gatunku literackiego, motywu itd., sztuki, dzieła sztuki, pracy i sztuki, *écriture*, kreacji literackiej, stylu i kreacji... (pomijamy 15 linijek), estetyki, retoryki, estetyki oratorskiej, poetyki dzieła, językoznawstwa i poetyki danego autora, jednostki poetyckiej, sztuki i wdzięku [*esprit*], sztuki i pasji” – i to nie wszystko. Trzeba sobie zdać sprawę z nieco ironicznej intencji zawartej w tym wyliczeniu. Lecz inne bilanse, nie dostarczające zresztą grama wiedzy, nie ukrywały więcej swoich aneksjonistycznych zapędów. Np., by zilustrować „stylistykę tematów”, przeciwstawiającą się „stylistyce form” (jako składnikowi stylistyki literackiej, która nie wyklucza stylistyki pozaliterackiej), Gérald Antoine przywołał m.in. nazwiska Barthes’a, Georges’a Pouleta, Jean-Pierre’a Richarda, Gastona Bachelarda, Jeana-Paula Sartre’a. Pozwoliliśmy sobie powiedzieć o, co najmniej, bezsensownym nieładzie panującym w dziedzinie tzw. stylistyki literackiej, co nie wyklucza jednakże próby teoretycznego uporządkowania tej rozległej i tak często cieszącej się dużym powodzeniem dziedziny. Będziemy się, oczywiście, wystrzegać interwencji w zatargi między poszczególnymi szkołami, zadowolając się ograniczeniem terenu, który po prostu wraca do retoryki.

Trzeba teraz przypomnieć, że sama „sztuka wymowy” nigdy nie stała się dyscypliną spójną. Myślmy przede wszystkim o okresie klasycyzmu francuskiego (XVII–XVIII w.), w którym z traktatu na traktat coraz bardziej rozwijało się przekonanie o istnieniu rozbieżności w samym przedmiocie. Zafałszowalibyśmy z całą pewnością historyczny obraz retoryki, ograniczając jej zasięg do teorii „*elocutio*” czy nawet do samych definicji tropów i figur. W *Rhétorique ou les Règles de l’Eloquence* (Retoryce, czyli regułach wymowy) (1730) Gibert, „były rektor uniwersytetu paryskiego i profesor retoryki z Collège de Mazarin”, poświęcił tropom, nie wspominając o metonimii i synekdosze, najwyżej 10 z 650 stron rozprawy. Z pewnością nie powinny dziwić sekretne więzy Gramatyki, „sztuki mówienia”, Dialektyki „sztuki dyskusowania” i Retoryki „sztuki pięknej wymowy” w prehistorycznym okresie językoznawstwa. Tak więc, traktat o Bernarda Lamy’ego [*La Rhétorique ou l’art de parler* (Retoryka albo sztuka mówienia), 1675] zaczyna się

opisaniem „organów głosu”. Autor przechodzi następnie do „wypowiedzi” jako „tablicy myśli”, nieco zaś dalej zajmuje się „rzeczownikami, przymiotnikami, rodzajnikami, liczbą i rodzajem rzeczownika”, później natomiast – „czystością języka”, „zaletami treści mózgowej” czy kwestią, „jak przydać pogardy rzeczom godnym pośmiewiska”.

Bez wątpienia łatwiej jest tutaj ironizować niż zrozumieć. Trzeba jednak głośno przypomnieć, że „nauka o tropach” – jak zwykły mawiać Fontanier, zalecający swój podręcznik pensjom dla panien, w których uczono kilku zasad literatury pięknej – czy, inaczej rzecz ujmując, „tropologia”, nie pokrywa całego pola retorycznego. Zarówno u starożytnych, jak i nowożytników głównym celem retoryki było nauczanie technik perswazji, dla których kluczowe idee stanowiły: „argument” i „audytorium”. Wiązały się one z dialektyką (w pre-Heglowskim znaczeniu pojęcia). Arystoteles skonstatował pierwotne przemieszanie obu dyscyplin. Dla Stagiiryty dowody dialektyczne, opierające się na opinii, są podejmowane przez dyskurs retoryczny, który powinien uzyskać akceptację. Z wielu powodów (m.in. platońskiego konfliktu „prawdy” i „pozoru”) retorzy od początku pozostawali w złych stosunkach z filozofami. Począwszy od racjonalizmu Kartezjusza rozdział między nimi był faktem dokonany – wyłącznie dowodzenie wsparte na oczywistości [*l'évidence*] miało odtąd w filozofii prawo do przywołań. W końcu *Vocabulaire philosophique* (Słownik filozoficzny) Lalande'a nie uwzględnił nawet słowa „retoryka”. Rozum jest niekompetentny poza sferą doświadczeń z zakresu dedukcji logicznej, jedynych, które bezpośrednio mogą jakimkolwiek audytorium dostarczyć rozwiązania problemu.

To zubożenie analizy realnych wysiłków myśli dało współczesnym logikom impuls do stworzenia „nowej retoryki”, definiowanej jako „teoria argumentacji”. *Traité de l'argumentation*, wydany w r. 1958 przez Chaïma Perelmana i Lucie Olbrechts-Tytecę, dotyczył technik dyskursywnych „pozwalających sprowokować lub przyczynić się do wzrostu przyległości myśli i wygłaszanych sądów”. Oryginalność i istota rezultatów uzyskanych przez twórców „nowej retoryki” są niepodważalne. Stwierdzamy zresztą, że Perelman podkreślił znaczenie rozumowania przez analogię, co przyczyniło się do dyskusji na temat statusu metafory. Oprócz tego nie jest wykluczone, że można połączyć dwie tendencje, które historycznie dzieliły tradycję retoryczną: logiczną, opartą na funkcji poznawczej języka, i estetyczną – namysł nad funkcją poetycką. Ta synteza nie polegałaby, oczywiście, na powrocie do klasycystycznego kompromisu, który zasadzał się na definiowaniu retoryki jako „sztuki dobrego mówienia, podporządkowanego przekonywaniu”. Tę definicję o. Lamy uznałby za rozwlekłą, ponieważ, jak mógłby stwierdzić, nie uczy się „złej” sztuki oraz nie mówi się jedynie po to, by zaangażować słuchacza w sferę własnych uczuć. Fakt, iż późne podręczniki, jak np. dzieło Domairona (1816), finalnie opowiedziały się za koncepcją czysto literacką, ograniczając retorykę do studiów nad zabiegami ekspresyjnymi („sztuka dekorowania dzieła prozatorskiego”), miał związek z tym, że ostatni retorzy, w miarę jak coraz bardziej zdawali sobie sprawę z tego, czym jest literatura, dostrzegali w zmieszaniu, iż dla pisarza nowoczesnego pożycie z figurami okazuje się ważniejsze od więzi ze światem. Kiedy zniknęła idea sztuki jako „powabu dodanego”, możliwe stało się postrzeganie retoryki już nie w znaczeniu broni dialektycznej, ale środka pomocniczego poetyki. Mówca, przynajmniej postulatywnie, używa metafory wyłącznie

w celu połączenia sprzeczności, podczas gdy poeta ucieka się do przenośni, ponieważ go oczarowała. Nie jest ona skuteczną ani tu, ani tu: ani jako rozrywka, ani jako siła sprawcza iluzji.

Niemniej jednak ostatni retorzy zwątpili w obliczu następstw swojego intuicyjnego odkrycia. Zamknięci w sklerotycznej tradycji i nie wiedzący o spekulacjach estetycznych niemieckich filozofów, ośmieszeni przez literatów i opuszczeni przez pierwszych językoznawców, dali w końcu za wygraną. Czyżby zostali oni zastąpieni przez stylistów, z którymi możemy teraz wszcząć debatę? „*Stylistik oder Rhetorik*”, stwierdzi Novalis, jeden z pierwszych stosujących ten termin. Pierre Guiraud, który przypomniał o tym fakcie, uważa, iż „retoryka była stylistyką starożytnych”. Czyż nie można wszakże raczej powiedzieć, że to stylistyka stanowi retorykę współczesności?

Dzisiejszym badaczom stylistyki uwzględniającym niejednorodność korpusu obu dyscyplin zależy na tym pokrewieństwie. Henri Mitterand stwierdza, że stylistyka nie ma ambicji uczyć pisania, co stanowiło cel retoryki, stylistyce literackiej zaś w żadnym razie nie chodzi o „narażanie dzieła na wynaturzenie, opatrywanie go etykietkami, które zostały ustanowione *a priori*”. Chociaż celem stylistyki byłoby nie studiowanie podłoża (genezy) psychologicznej i społeczno-kulturowej dzieła, ale poznanie „dlaczego i jak tekst skutkuje” (co należy do stylistyki opisowej), to „terminologia dawnej retoryki i gramatyczna są tak samo nieadekwatne”, ponieważ efekt figury zmienia się wraz z kontekstem. Krytyka ta zwraca się również przeciwko stylistyce językowej Bally’ego, jak i „tropologii” retorycznej. Uważa się słusznie, że każde piękno jest jedyne w swoim rodzaju i że wartość estetyczna stanowi funkcję wyjątkowej struktury. Jeżeli piękno, używając słów Baudelaire’a, zawsze okazuje się „dziwaczne”, to trzeba by głupoty nieprzejednanego profesora estetyki, by utrzymywać, że da się przewidzieć jego zaistnienie. Możemy tylko skonstatować piękno, które zawsze jest nieoczekiwane. Inaczej mówiąc, ta opisowa – a nawet: „strukturalna” – stylistyka traktuje dzieło literackie jak wypowiedź poza językiem, przekaz bez kodu.

Temu stanowisku nie brakuje siły, szczególnie od czasu, kiedy myśl Crocego, o której powiemy nieco dalej, dała mu podwaliny filozoficzne, wyrażone *implicitie*. Znajduje się ona na antypodach retoryki klasycznej, która usiłowała skodyfikować odchylenia od normy. Praktyka ta na wielką skalę cechowała formację klasycystyczną. Polegała ona na katalogowaniu zarówno treści, jak i form. Jest to dobrze znane rozróżnienie na „figury słów” i „figury myśli”. Nie tylko charakteryzuje się tu przeniesienie metaforyczne, ale tworzy się także listę przenośni dozwolonych, listę, którą można poszerzyć jedynie dzięki sporej dozie ostrożności. Myliliśmy się jednakże sądząc, iż to rozróżnienie jest całkowicie pozbawione słuszności. Metafora konwencjonalna może dać sposobność do odchylenia drugiego stopnia. Są to techniki budzenia przenośni „drzemiących”: „na to, co raz udowodniono, nie powinien zostać rzucony nawet cień wątpliwości”. Z drugiej strony, nie wydaje się niczym absurdalnym wyobrażenie sobie, że będzie wolno pewnego dnia myśleć o nawiązaniu do dawnego projektu klasyfikowania „pełnych” figur, tzn. tego wszystkiego, co odnosi się do pojęć rodzaju i kategorii estetycznej (przede wszystkim zaś o tym, co nazwiemy dalej „etosem” figur), choć procedury aktualnie bardziej dostępne dotyczą, oczywiście, figur „pustych” i ich ustalonej formy, a nie ich zmieniających się treści.

Studium, które nie odkryje, dlaczego i jak tekst tego rodzaju wywołuje efekt, może więc przynajmniej wyjaśnić, jak i dlaczego tekst jest tekstem, tzn.: jakie zabiegi językowe określają literaturę. Inaczej mówiąc, jeśli powinno się uznać, że np. obraz jest piękny z tego powodu, iż nie został słownie określony, to czy przestaje on być obrazem. Postulujemy zatem, że literatura jest szczególnym zastosowaniem języka. To właśnie teoria tego zastosowania stanowi pierwszy obiekt zainteresowania retoryki ogólnej i – prawdopodobnie – możliwej do uogólnienia.

Należy teraz wskazać kilka bezpośrednich i fundamentalnych konsekwencji decyzji podjęcia zagadnień literackich z językowego punktu widzenia. By ułatwić sprawę, ograniczymy literaturę do poezji we współczesnym rozumieniu terminu, ale to, co o niej powiemy, będzie przydatne w odniesieniu do wszystkich form sztuki. Uważamy więc za Paul'em Valérym, że poezja jest literaturą „sprowadzoną do zasady czynnej”. To nieco ryzykowne uproszczenie, niemniej ułatwi ono dalszy wywód.

Posługując się tradycyjną peryfrazą, która definiuje poezję jako „sztukę języka”, musimy zarazem podkreślić wieloznaczny charakter owej równoznaczności. Jeden z sensów słowa „sztuka” dotyczy w języku francuskim dobrej jakości wykonania i – szerzej – całości przepisów, których celem jest zapewnienie owej doskonałości. W ten sposób dla systemu edukacyjnego logika stanowi sztukę myślenia. Można też wyróżniać się w sztukach: kochania, bycia dziadkiem i w wielu odmiennych dziedzinach, włączając w to sztukę życia i umierania. W innym sensie „sztuka czegoś” odsyła do pewnej klasy działalności twórczej o celu estetycznym, której przedmiot lub *medium* są swoiste w odniesieniu do odmiennych klas. Można skrajnie rozumieć pierwsze ze znaczeń wyrażenia „sztuka języka” i rozpatrywać poezję jako mającą spełniać zadania ekspresji słownej i konstytuującą „właściwe użycie” języka. Taka wcale nie jest nasza opinia, ale ponieważ teoria przeciwna ma sławniejszego poręczyciela, trzeba oddać mu trochę miejsca. Chodzi nam o Benedetto Crocego, który w swym dziele pt. *Estetica* z 1902 r. śmiało rozpoznał koncepcje sztuki i ekspresji jako pozostałości ekspresji i intuicji. W konsekwencji włączył on językoznawstwo do estetyki. Dla włoskiego filozofa myśl nie wyprzedza wysłowienia, język zaś nie należy do narzędzi służących ekspresji. „Rodzi się on spontanicznie wraz z reprezentacją, którą wyraża”. Wypowiedź, nierozdzielna od wyrażanego, jest czysto teoretyczna, a nie praktyczna. Doktryna Crocego ma więc w kilku ważnych punktach charakter opozycyjny wobec koncepcji Ferdinanda de Saussure'a, którą w pewnym sensie przewencyjnie zwalcza.

W przeciwieństwie do mistrza z Genewy neapolitański filozof odmawia jakiegokolwiek trafności rozróżnieniu „*langue*” i „*parole*” oraz wyższości jednego zjawiska nad drugim. System, co chętnie uznałby de Saussure, nie poprzedza swojej realizacji, ale nie ma nawet jakiegokolwiek systemu. Głupotą jest, jak twierdzi Croce, wyobrażać sobie, że człowiek mówi według słownika i gramatyki. Wszystkie analizy kategorii językoznawczych, tak jak podział dzieł literackich na gatunki i szkoły, a także nomenklatura retoryczna, zostają odesłane do niebytu. Nie istnieją „figury” i jeśli właściwość jest stosowna, występuje piękno, które stanowi rozstrzygającą wartość wyrażenia (odwrotnie – „piękna” przenośnia jest również stosowna). W ostateczności nie ma nawet różnicy między wyrażeniem udanym (czyli „pięknym”) a samą naturą wyrażenia, które istnieje tylko, jeśli posiada wartość

estetyczną. Wynika z tego, że wyłącznie poeci mówią naprawdę lub ludzie mówią wyłącznie dlatego, że są poetami. Jedyna różnica między *homo loquens* a *homo poeticus* ma charakter empiryczny. To przez czystą wygodę pewne osoby, których elokwencja jest bogatsza i bardziej złożona, nazywa się poetami.

W całościowej refleksji Crocego, gdzie „filozofia mowy i filozofia sztuki są tym samym”, nie istnieje żadna trudność z uczynieniem z wypowiedzi słownej modelu każdej wypowiedzi, np. obrazowej czy muzycznej, ponieważ jej aspekt werbalny jako taki nie ma znaczenia. Ekspresja stanowi, w konsekwencji, akt całkowicie duchowy, całkowicie skończony pod względem estetycznym obraz mentalny, który przekracza specyfikacje materii, w samej sobie niezróżnicowanej. Wszystko, co jest techniczne, należy do porządku praktycznego. W porządku teoretycznym, w którym sytuuje się sztuka, nie ma swoistej estetyki: zdefiniować sztukę to określić wszystko inne.

Ani rozpatrywanie kwestii szczegółowych, związanych z estetyką Crocego, ani unieważnienie za pomocą jednego gestu – doktryny, która podlega w pewnym stopniu dyskusji – nie należy do naszych rozważań. Uznaliśmy po prostu za ważne przywołanie istoty koncepcji, która znalazła się od razu na antypodach miejsca, do jakiego zmierza aktualna tendencja stworzenia nauki o literaturze. Współczesna estetyka stara się bowiem ustanowić procedury analityczne tego, co Croce traktował jako niemożliwe do rozważenia. Nie oznacza to jednak, że wszystkie pozycje, niegdyś bronione tak agresywnie przez autora książki *Estetica*, zostały opuszczone. Trzeba nawet stwierdzić, że jego główna teza – pogłębienie idei Francesca de Sanctisa – głosząca, iż sztuka jest formą i tylko nią (i przeciwstawiająca formę materii, a nie treści), okazuje się dzisiaj aktualna jak nigdy dotąd. Utożsamiając sztukę z językiem, Croce odmówił zasadności jakimkolwiek koncepcjom sztuki jako przekazu, koncepcjom, które redukowały komunikat do treści. Dla filozofa bowiem, z estetycznego punktu widzenia, przekaz był przekazem sam w sobie.

Istnieje zatem uzasadnione przejście od Crocego do Barthes’a, od włoskiego filozofa do neoretoryka z Francji, dla którego „literatura nie jest niczym innym, jak systemem znaków: jej istota spoczywa nie w przekazie, ale w tym systemie”. Należy przez to rozumieć, że wnosi ona nie literacko określony komunikat, lecz komunikat jako system.

Nieznaczący wydaje się fakt, że chodzi tu o literaturę, a nie poezję, ponieważ Croce cenił równie wysoko poetykę *Pani Bovary*, jak *Kwiatów zła*, „nowa krytyka” zaś, usiłująca określić „literackość”, spogląda tak na poetów, jak i na powieściopisarzy. Jesteśmy więc skłonni zestawić z sobą definicję Barthes’a i frazę poety Ransoma: „Poezja jest rodzajem języka”, którą przyswoił sobie Jakobson.

Oczywiście, co innego stanowi określenie poezji jako mowy („sztuka mowy” w znaczeniu perfekcji wysłowienia), co innego zaś – określenie jej jako jakiegoś języka („sztuka mowy”, tak jak istnieje sztuka brązu nie wiążąca się z doskonałością brązu, ale z aktywnością estetyczną, której brąz jest przedmiotem). U Jakobsona oraz krytyków i semiologów idących jego śladem ta rewindykacja językowego charakteru poezji tworzy kompetencję pozwalającą uświadomić sobie szczególność tego rodzaju struktur językowych, jakimi są struktury poetyckie. Zobaczymy jednak, iż to rozpoznanie językoznawcze prowadzi w konsekwencji do zauważenia niejęzykowego charakteru poezji. Powraca kwestia definicji poezji, która konstytuuje język wśród innych „słów”. To rozstrzygnięcie nie ma wszak-

że definitywnego charakteru. Jest ono raczej prowizoryczne, przejściowo rozumowe, dopiero docelowo zaś – empiryczne. Nasza teza brzmi więc następująco: osobliwości mowy poetyckiej są takie, że doprowadzają do jej dyskwalifikacji jako mowy. Chodzi o uświadomienie sobie tych osobliwych zjawisk, które ujawnia niejęzykowa istota literackości.

Znawcy stylistyki toczyli nie kończące się i często jałowe debaty na temat tego, czy styl, definiowany najogólniej jako istota literatury, może być uznany za „odchylenie” językowe. Utrzymywanie, iż komunikacja literacka odbiega w pewnym stopniu od komunikacji nieliterackiej, byłoby zbyt ryzykowne. Oznacza ono postulowanie, że literatura (lub raczej, by zachować naszą konwencję: poezja) nie jest nieliteraturą (przyjęło się we francuszczyźnie nazywanie tego prozą). W kontekście rozważań Crocego moglibyśmy utrzymywać, że styl okazuje się po prostu „elementem mowy, uznanym ze względu na zastosowanie do celów literackich w danym dziele”, ale przecież ta propozycja sprowadza się do twierdzenia, że „styl jest mową literacką”, natomiast „literatura – literatura”.

Wartość operacyjna tautologii należy zawsze do najbardziej ograniczonych. Dobrze byłoby więc pokusić się o poszukanie cech specyficznych dyskursu poetyckiego. Termin „odchylenie”, przypisany Paulowi Valéry’emu i wypromowany przez Bruneau, nie powinien uchodzić za sformułowanie naprawdę satysfakcjonujące, podobnie jak uwaga Bally’ego mówiąca, iż „pierwszy człowiek, który nazwał statek żaglem, popełnił »błąd«”. Wśród zaproponowanych określeń można jeszcze znaleźć takie jak: „nadużycie” (Valéry), „gwałt” (Cohen), „skandal” (Barthes), „anomalnia” (Todorov), „szaleństwo” (Aragon), „dewiacja” (Spitzer), „obalenie” (Peytard). Wszystkie one mają silne konotacje o charakterze moralnym, a nawet politycznym. Oczywiście, nikt nie zaprotestował przeciwko tym wyrażeniom, co mogłoby w sumie doprowadzić do szalenia popularnej w w. XIX teorii sztuki jako zjawiska patologicznego (poeta-neurotyk). Jedną z zasług Cohena, autora *Structure du langage poétique*, jest dowartościowanie redukcji odchylenia – etap restrukturyzacji stanowi konieczne następstwo fazy zniszczenia. Kurczowe trzymanie się „odstępstwa od normy” to niedorzeczność, mieszanie figury stylu z barbaryzmem. Jeszcze raz, wyłącznie w ramach prowizorki, moglibyśmy zachować następującą definicję: „Język poetycki nie tylko jest obcy właściwemu użyciu, stanowi wręcz jego antytezę. Jego istota zasadza się na gwałceniu norm językowych” (Todorov). W ten sam sposób ideologie mogły definiować kobietę przez to, czego jej brakuje, by być mężczyzną, człowieka kolorowego przez to, czego mu brakuje, by być białym, itd.

Delikatną kwestię stanowi określenie normy, na podstawie której zdefiniujemy odchylenie, samo zamieniające się w normę. Już Du Marsais, autor XVIII-wiecznego *Traité des Tropes*, którym zainteresowanie powróciło współcześnie za sprawą odrodzenia retoryki, protestował przeciw Kwintylińskiej definicji figur – „sposobów mówienia, które oddalają się od sposobu naturalnego i powszedniego”, ponieważ, jak pisał, „w dniu targowiska powstaje więcej figur niż w trakcie kilku akademickich zgromadzeń”. W tej samej epoce Giambattista Vico upomniał się o status pierwszeństwa dla poezji, co Jean-Jacques Rousseau ujął w formule: „Poezję wynaleziono przed prozą: tak powinno zostać”. Nie nastęrcza więc żadnej trudności uznanie przekupek, osób najbardziej „naturalnych i powsze-

dnich” za autentyczne poetessy. Wystarczy założyć, że stan dziki, spontaniczny, oralny wyprzedza istnienie literatury, powiązanej z kulturą i pismem.

Równie oczywiste wydaje się to, iż nawet jeżeli ludzie mówili najpierw wierszem, to zakres takiego sposobu zastosowania języka znacznie się dzisiaj zawęził. Cały problem polega więc na przyjrzeniu się, w jakim stopniu osobliwości mowy poetyckiej, wyodrębnione poprzez obserwację empiryczną, wystarczą do zdefiniowania faktu poetyckiego. Na tym etapie chodzi o wydzielenie z języka inwariantów użycia literackiego z zachowaniem wartości historycznych i indywidualnych. Z powodu, o którym przed chwilą wspomnieliśmy, nie jest rozsądne uznanie za punkt odniesienia tego, co nazywa się dla wygody mową „codzienną” lub „potoczną”. Porównamy raczej język poetycki do teoretycznego modelu komunikacji, jak zrobił to, np. Pius Servien z dychotomią języka naukowego i języka poetyckiego. Wypowiedź poetycka (uważana za taką) różni się od tzw. wypowiedzi „naukowej” z powodu przyległości sensu i znaków, niemożności jej przetłumaczenia, streszczenia, zanegowania i ustalenia dla niej jakiegokolwiek ekwiwalentu. To wszystko jest oczywiste. Ale skąd pochodzą te własności, jak ta immanencja się urzeczywistnia? Czy chodzi o łaskę, czy o pracę, o mistycyzm czy o technikę? Czy te liczne „struktury przydane” (Levin), które poeta narzuca swojemu dyskursowi, składają rachunek z efektów właściwych dziełu poetyckiemu?

Pomiędzy tymi strukturami ograniczenia metryczne i rymowe są, oczywiście, najbardziej widoczne. Ale utożsamienie wersyfikacji z poezją oznacza ruch pod prąd współczesnych zamierzeń oddzielenia od siebie obu pojęć. Już w *Dictionnaire de l'Académie Française* (Słownik Akademii Francuskiej) z r. 1798, zwracając uwagę na to, iż za poezję uznaje się zalety charakteryzujące dobre wiersze, podaje się przykład: „Występują wersy, ale nie ma w tym nic poetycznego”. Tymczasem jeśli wiersz, w ścisłym znaczeniu, jest jako taki niezdolny do wywołania zjawiska poetyckiego, to nie wynika z tego, że specyficzne zabiegi poetyckiego użycia języka, zabiegi, których wersyfikacja stanowi jeden z przykładów, konstytuują konieczne determinanty efektu lirycznego. Inaczej mówiąc – wypada uogólnić pojęcie wiersza.

W słynnym wykładzie Roman Jakobson usiłował wydzielić fundamentalną zasadę wszystkich zabiegów poetyckich. Jest to wyniesienie reguły ekwiwalencji do rangi podstawowego chwytu sekwencji, podczas gdy w zwyczajnym języku o funkcji referencyjnej ekwiwalencja rządzi wyłącznie selekcją jednostek w rezerwie paradygmatycznej, podporządkowując szyk składniowy wyłącznie zasadzie przyległości między wybranymi przedmiotami. W języku poetyckim zaś sekwencji narzuca się ponadto reguła podobieństwa. Jeszcze raz regularne powtórzenie ekwiwalentnych jednostek fonicznych stanowi tylko najbardziej widoczną manifestację zasady ekwiwalencji.

„Połączenia”, by posłużyć się z kolei terminem zaproponowanym przez Levi-*na*, nie tylko przybierają kształt łańcucha fonematycznego, ale spotykają się także na poziomie semantycznym. Przenośnia, pojęcie użyte tutaj w jak najszerszym znaczeniu, jest, oczywiście, jedną z najważniejszych sprężyn mechanizmu poetyckiego. Ponadto „paralelizm” (według wyrażenia Hopkinsa) dotyczy relacji między elementami znaczącymi i znaczonymi, gdyż – w przeciwieństwie do języka referencyjnego, gdzie związek dźwięku i sensu to w większości wypadków związek przyległości konwencjonalnej [*codifiée*] – mowa poetycka zmierza stale do

motywowania znaków, stając zdecydowanie przeciwko Hermogenesowi, a po stronie Kratylosa. Te upodobnienia, traktowane razem bądź osobno, mają na celu, co również udowodnił Jakobson, zwrócenie uwagi odbiorcy na sam komunikat. Ponieważ to uprzedmiotowienie przekazu istnieje zawsze mniej lub bardziej w każdej akcji komunikacji, Jakobson doszedł do wyróżnienia funkcji poetyckiej i poezji, gdzie ta funkcja dominuje. „Funkcja poetycka” obejmuje, przynajmniej w części, to, co Ombredane w perspektywie psychologicznej nazwał „funkcją ludyczną”. Być może, byłoby wskazane, by uniknąć jakiegokolwiek niejasności, mówienie o „funkcji retorycznej”.

To odwołanie do retoryki zachęca nas do doprecyzowania ważnej kwestii. Pojęcie struktury „przydanej” właściwej dyskursowi poetyckiemu nie jest zadowalające. W sumie – sprowadza się ono do dawnej idei ornamentów „naddanych”. Otóż systemowa natura języka nie dopuszcza do tego, by można było równie zdecydowanie wprowadzić nowe podstawowe jednostki, nie psując głęboko natury całości. Np., zdaniem Cohena, gdy poeta używa danych zjawisk w celach nie służących odróżnieniu, czyni on więcej niż dorzucanie czy stawianie pierwszego z nich obok drugiego. Jego operacja nie może być niewinna, ponieważ kwestionuje jeden z podstawowych warunków funkcjonowania języka. W ten sam sposób, jeżeli to prawda, iż cechy „ikoniczne” (Peirce) czy „symboliczne” (de Saussure) nie są tak nieznaczące, jak uważano, to okazuje się, że wypowiedź poetycka objawia szczególną skłonność do mnożenia zabiegów mimetycznych. Tymczasem wprowadzenie figury do dyskursu równa się wyrzeczeniu się przejrzystości znaku, która stanowi właściwość arbitralnego dźwięku, tzn. nierozdzielność *signifiant* i *signifié*. Znak językowy bowiem nie jest ani wyłącznie, ani całkowicie znakiem, ponieważ bierze on na siebie funkcję substytutu, zacierając się tym śmieiej, że sam w sobie jawi się tylko jako różnica. Jeśli – jak twierdzi Platon – istota podobieństwa i różnicy w odniesieniu do obrazu oznacza zrzeczenie się tej nieustępliwiej jasności znaku, kładącej podwaliny pod język, to skazani jesteśmy na przygodność nieprzejrzystego dyskursu, który zanim pokaże świat, ukazuje sam siebie. Sensy nie są, bez wątpienia, w całości wypaczone funkcją retoryczną: pojęcie znaku, który nic nie znaczy, okazuje się wewnętrznie sprzeczne.

Jakkolwiek chwalebne wydają się próby ustanowienia literatury czysto fonetycznej (dźwiękowej) lub wizualnej, trzeba się zgodzić, że wychodzą one z domeny ściśle poetyckiej, by rozprzestrzenić się na pole muzyczne bądź plastyczne. Funkcja poznawcza języka nie może więc zostać zniweczona przez poetę, który zawsze pozwala czytelnikowi podziwiać w swoim utworze to, co dokładnie nie jest poetyckie. Język pisarski powinien jedynie *kreować i luzję*, tzn. – *śami wytwarzać swój przedmiot*, ponieważ sensy postrzega się w nim wyłącznie z dystansu, ustanawianie zaś znaków wydaje się całkowicie zawieszona. Jako taki język poetycki nie jest referencyjny – pełni on funkcję poznawczą tylko w takim stopniu, w jakim nie jest poetycki. Tzn., że sztuka – jak wiadomo od dawna i o czym się okresowo zapomina – sytuuje się ponad rozróżnieniem prawdy i fałszu. To, iż rzecz nazwana istnieje lub nie istnieje, nie ma dla pisarza żadnego znaczenia.

Ostateczną konsekwencją tego zniekształcenia języka stanowi to, iż wypowiedź poetycka dyskwalifikuje się jako akt komunikacyjny. W rzeczy samej, nic ona nie komunikuje czy raczej: komunikuje tylko siebie samą. Można również rzec, że komunikuje się z samą sobą. Ta wewnętrzna komunikacja nie jest niczym

innym, jak samym źródłem formy. Włączając do każdego poziomu dyskursu i między owe poziomy przymus wielorakich korespondencji, poeta zamyka dyskurs na nim samym. Właśnie to domknięcie nazywamy dziełem.

Znacznie się zatem oddaliliśmy od możliwości uznawania języka poetyckiego za model języka, który nie jest celem samym w sobie. Aby nadać słowu „wiersz” po prostu wartość przykładu lub synekdochy, moglibyśmy podpisać się pod nader trafną formułą Étienne’a Gilsona: „Wiersz istnieje, by powstrzymać poetę przed mówieniem”. Nie twierdzimy wszakże, że poezja (czy literatura jako sztuka) konstituuje osobny, inny język. Istnieje tylko jeden język, który poeta modyfikuje czy – dokładniej powiedziawszy – całkowicie transformuje.

Zdefiniowanie literatury jako przekształcenia języka łączy zarazem odczucie współczesne, że sztuka jest kreacją, i dawną obserwację, iż człowiek nie kreuje z niczego, kreacja poetycka zaś stanowi formalne opracowanie materiału językowego. W pewien sposób każda twórczość językowa ma charakter artystyczny pod tym względem, iż każda dialektyka ustanawiająca wiąże się ze sztuką. Szczególnie istotne będą w tym kontekście zalety inwencji, oryginalności czy świeżości, które romantyzm rozpoznał (czasami nazbyt przeceniając ich zdolności twórcze) w językach potocznym, dziecięcym i w żargonie. Te przymioty nadają pewną trwałość myśli o poezji „naturalnej” bądź „nieokrzeseanej”, „biegającej” po ulicach i wiejskich drogach. Z drugiej strony, języki nazywane naturalnymi unoszą ze sobą fale obrazowych wyrażań, przysłów, porównań, formuł rytmicznych, itd. – pozostałości po śmiałych lub spontanicznych kreacjach poetyckich, czyli, krótko mówiąc, całą retorykę drzemiącą, co prawda, ale możliwą do przebudzenia. Niemniej jednak jest oczywiste, iż kiedy uczony powołuje do istnienia neologizm, by oznaczyć nowy związek chemiczny, lub gdy Bergson korzysta z przenośni, aby osaczyć niewypowiadalną intuicję, ich twórcze przekształcenia języka nie są tożsame z literackimi. Według nowoczesnych koncepcji pisarz nie posługuje się figurą, on jej służy. To wystarcza do ustanowienia teoretycznego kliwazu między estetycznymi i nieestetycznymi użyciami języka. W praktyce – rzadko zdarzają się autorzy w tym sensie. Taki poeta jak Mallarmé to jednakże dość dobry przykład. Prozaicy, przede wszystkim zaś powieściopisarze, są najbardziej „piszącymi”, posługują się oni bowiem zabiegami retorycznymi, by się lepiej wysławić, i wyrażają się po to, by tworzyć.

Te rozważania mogą doprowadzić nas do słynnej definicji stylu jako „odstępstwa od normy”, kremu na torcie wszelkiej stylistyki. Podkreślaliśmy już podejrzaną i ostatecznie niefortunny status samej formuły, ale także jej płodność operacyjną. Powiedzieć jeszcze raz, że literackość to odstępstwo, nie znaczy nic ponad stwierdzenie, iż jest ona czymś wyjątkowym. Wszystko, co określone, stanowi odstępstwo wobec czegoś innego, nawet koncept bycia w stosunku do nicości. Na najwyższym poziomie uogólnienia oskarżana formuła postuluje po prostu istnienie co najmniej dwóch celów języka – jego istnienia jako literatury i pozostałych funkcji. Ogólnie biorąc – pojęcie to jest nadzwyczaj banalne. Jego najnowszy wyraz zdaje się mieć konotacje *quasi*-teratologiczne, których należy się pozbyć. Gdy Claudel oznajmił, iż „wielcy pisarze nie zostali stworzeni po to, aby podlegać prawu gramatyki, lecz żeby narzucać nie tylko własną wolę, ale także kaprys”, wiedział dobrze, iż takie sformułowanie nie będzie nikogo obligować do zachwyty nad nie

wiadomo jakimi gafami językowymi ani do uznania jakiegokolwiek anakolutu za zjawisko stylistyczne. Zresztą Paul Valéry, określwszy pisarza jako „przedstawiciela odstępstw”, doprecyzował, że chodzi wyłącznie o takie, „które wzbogacają”...

Nie wystarczy wykoleić język, by stać się poetą. Nie jest także konieczne jednoczesne odwoływanie się do całych zasobów retorycznych, by stworzyć dobrą literaturę. Pozostaje faktem, iż spora liczba pisarzy poniechała zniekształceń, w których znajdują upodobanie wszelkiej maści manieryści. Ale uważamy, że nie powinno się z niczym przesadzić. Wolter uznał sformułowanie: „rozstał się z życiem”, za „oznakę największej wzniosłości”, mimo iż jest dozwolone widzieć w tej słynnej replice litotę – odmowę emfazy, której należało się spodziewać w tym miejscu. Łatwo dostrzec, że brak figury może stworzyć figurę, że odstępstwo może stanowić znaczący brak odstępstwa, którego potrzeba. Oprócz tego, kiedy niektórzy zdają się iść śladem autorów przez Du Bosa nazwanych „kryształowymi/kryształami”, czyli tych, których „styl opiera się na s p e c y f i c z n y m użyciu wspólnych zasobów”, mamy prawo ich zapytać, czy figura wyrzucona za drzwi nie wraca oknem: to, co specyficzne, nie może być przecież wspólne. Zresztą pretensje do neutralności stylu bywają często iluzoryczne. Gdy przenośnia wkrada się do naukowych traktatów, a paronomazja – do pism psychoanalitycznych, wolno oczekiwać, że rzekomo banalny styl literacki nie będzie długo uchylał się przed posądzeniem o oryginalność.

Tradycyjne, najważniejsze źródło nieporozumień odnośnie do bieżącej definicji [*en cause*] stanowi jednak wieloznaczność słowa „norma”. Kinsey wskazał, iż nie ma niczego bardziej normalnego pod względem społecznym niż masturbacja, która w oczach tradycyjnych moralistów jest postrzegana co najmniej jako jawne odstępstwo od normy. Można w ten sposób utrzymywać, iż to normalne, że każdy człowiek rozporządza środkami na codzienny chleb, ale statystyka nie posługuje się przecież tymi samymi kryteriami, co sprawiedliwość społeczna. Stawka więc to wiedza na temat tego, czy poeta odrzuca to, co „być powinno”, lub „stan normalny, dostosowany do większości przypadków” (Robert). Nie wahamy się utrzymywać, iż możliwe są tutaj dwa znaczenia. Tak jak sugerowaliśmy wcześniej, procedury właściwe literaturze nie należą do najlepszych środków, by zapewnić szybkie i jednoznaczne komunikowanie się, by wyrażać siebie i przekazywać informację. Jest zatem oczywiste, iż naturę literatury stanowi umykanie językowi zdefiniowanemu w taki sposób. To odstępstwo staje się normą dla pisarza, który robi, co musi, nie robiąc tego, co czynić powinna nieliteratura.

Nie da się precyzyjnie ustalić, czy literackie użycie języka występuje częściej czy rzadziej. Mimo to narzucają się pewne elementarne rozróżnienia. W obrębie hipotezy o naturalnej poezji, nierozłącznie związanej ze strukturą istniejących języków, tworzonych na przestrzeni wieków, możliwe staje się udowodnienie – jak przypomnieliśmy wcześniej, cytując słynną wypowiedź Du Marsais’go – że język figur nie jest niczym nadzwyczajnym. Nie przekreśla to faktu, iż wielu pisarzy nie usiłuje uchwycić figury dla niej samej. Jeżeli postawimy się na poziomie literatury jako instytucji i specyfikacji zawodowej, wielce prawdopodobne, iż, dobra czy zła, będzie ona światem najlepiej podzielonym społecznie. Naturalnie, zawsze można sobie wyobrazić mikrospołeczeństwo – np. falanster poetów – gdzie każda wypowiedź, nawet jeśliby chodziło o poproszenie służącej, żeby przyniosła kapcie, byłaby wypowiedzią piękną. W tym wypadku normy Hôtel de Ram-

bouille¹ oddalałyby się, oczywiście, od uzusu zwyczajnej ulicy. W końcu jeżeli spróbujemy zdefiniować już nie styl w ogóle, ale styl danego dzieła, danego pisarza, danej grupy literackiej, danej epoki, to „normalność” w sensie statystycznym bardzo się różnicuje. Z tego powodu styliści nagromadzili całkiem dużą liczbę studiów szczegółowych i sformułowali kilka zaleceń odnośnie do metody, które niewątpliwie pozwolą kiedyś rekonstruować kody retoryczne zamknięte jedne w drugich, odpowiadające tym komunikatom, klasom komunikatów, klasom klas komunikatów.

Zanim powrócimy do delikatnej kwestii praktycznego wyznaczenia poziomu zerowego, musimy rozważyć dwa inne zastrzeżenia stawiane określeniu „odstępstwo”. Czyżbyśmy musieli ogłosić pisarzy szkodnikami i umieścić ich w klasach przykładów nie do naśladowania? W sumie nie bez powodu tradycja uznawała ich za poręczycieli właściwego użycia w sensie gramatyk normatywnych – lepiej od innych znają oni materię języka, podobnie jak rzeźbiarz zna marmur. Skoro więc Todorov powtarza, iż „efekty stylistyczne nie mogłyby istnieć, jeżeli nie przeciwstawiałyby się normie, ustalonemu użyciu”, to musi on dodać, że wytwórca efektu przedstawia w tym samym geście zarazem normę, jak i odstępstwo. Np. metafora jest postrzegana jako przenośnia tylko, jeśli odsyła jednocześnie do znaczenia dosłownego i metaforycznego. Tak więc tym, co tworzy fakt stylistyczny, jest relacja normy i odstępstwa, a nie odstępstwa jako takiego. Zarzucaliśmy już gdzie indziej fałsz podejmowanej regule psychologicznej z tego powodu, iż czytelnik nigdy nie odnosi się do jakiegoś poziomu zerowego, ale – że się tak wyrazimy – natychmiast figurę konsumuje. Trzeba na nowo rozróżnić poszczególne wypadki.

To, że istnieje lektura naiwna, bardziej zwracająca uwagę na treść komunikatu niż na jego formę, na prezentowaną przez powieść historię niż na jej struktury narracyjne, wydaje się oczywiste. Czy z kolei lektura uczona, która spełnia się naprawdę tylko w akcie ponownego odczytania, nie jest zawsze konstytuowana przez ruch między odstępstwem a normami usiłującymi je zanegować? Insynuowanie swojej szczególnej prawdy jako prawdy absolutnej stanowi zresztą jedną z charakterystycznych cech sztuki. Fascynacja zabiegami retorycznymi powoduje z reguły wyłączenie świadomości krytycznej, nieodzownie porównującej. W przypadku nazywania zjawisk stylistycznych (lektura uczona) lub ich oceny (lektura estetyczna) zostają uruchomione mechanizmy „odniesienia” (referencji): paradygmatyczny wymiar dyskursu uwyrażnia się, czynność smakowania staje się gestem wyboru i oznaczania preferencji. Nie powinniśmy zresztą tracić z pola widzenia, iż te porównania tworzą się już na poziomie bezwolnym i spontanicznym.

Zakładając nawet, że nie uznamy hipotez na temat modalności lektury, które przed chwilą wysunęliśmy, to i tak teoria odstępstwa będzie się zawsze usprawiedliwiać z pragmatycznego punktu widzenia: kreuje ona co najmniej model wyjaśniający. Łatwo jest, oczywiście, skarykaturować wysiłki retoryka nadaremno starającego się odtworzyć listę znaczeń dosłownych i ustanowić katalogi w rodzaju: „powinieneś” – „nie powinieneś”, lub słowniki na wzór sporządzonego przez So-maize’a: „Lekarz = laska Hipokratesa; mieszkanie = konieczna ochrona; pobrać się

¹ Nazwa jednego z klasycystycznych salonów francuskich. Założony przez markizę de Rambouillet, gościł on najważniejsze postacie ówczesnej socjety. Bywali tam m.in. P. Corneille i V. Voiture, jeden z poetów nurtu „*précieux*”.

= wstąpić w miłość dozwoloną; piękna ręka = cudowne poruszenie itd.” Jest także pewne, iż Saint-Pol-Roux, używając sformułowania „kryształowa pierś”, nie miał na myśli „karafki”. Jest jeszcze bardziej oczywiste, iż twórca kalamburów nie zachęca nas do odgadnięcia wyrazu właściwego, ponieważ dąży on właśnie do słowa niewłaściwego lub źle użytego, chcąc jakby podważyć stosowność języka. To nie przeszkadza, że tylko przekształcenie wyrażenia w inne, pod jakimś względem wobec niego ekwiwalentne, pozwala nam nadać mu sens. W praktyce odtworzenie „stopnia zerowego” lub terminu „*a quo*” nie zawsze jest równie proste. Zdefiniowanie tropu jako zmiany znaczenia to jedna rzecz, dokładne określenie właściwego pojęcia przenośnego – druga. Nic zresztą nie stoi na przeszkodzie, by utrzymywać, że zdarzają się przypadki, gdzie takie określenie okazuje się niemożliwe, przede wszystkim wówczas, gdy komunikat odsyła nie do dwóch, ale do kilku znaczeń, tworząc złudzenie nieskończoności. Taka koncepcja, łącząca jedną ze współczesnych teorii z symbolizmem, nie jest wcale niekompatybilna z ideą „odstępstwa”: produkcja wielorakich sensów radykalizuje konstytutywny chwyt formacji retorycznej.

Retoryka „ogólna”, taka jak postrzega się ją w tym dziele, powinna oddać się analizom omówionych technik transformacyjnych, oddzielając troskliwie ich gatunki od ich przedmiotów. Bez wątpienia, preretoryka odznaczała się ich rozgraniczaniem, o czym wspomnieliśmy przed chwilą. W każdym razie na tę właśnie chorobę zmarła, ponieważ źle przeprowadzała różniczenia, i wykreowane przez nią „klasyfikacje” figur przypominają nadrealistyczne taksonomie dawnych Chin, o których pisał Borges.

Niemniej jednak powinno się docenić zakres pewnych schematów, z których, mimo iż zostały zarysowane w utworach dawnych autorów, część ma szeroki zasięg. W ten sposób Kwintylijanowska teoria „*quadripartita ratio*” zdaje egzamin ze swojej skuteczności, jak chcielibyśmy udowodnić w pierwszym rozdziale. Tak samo pojęcie figur myśli, z którego niekiedy drwiliśmy, może zostać włączone w spójną całość.

Najważniejsze rozróżnienie opiera się na określeniu podstawowych aspektów języka, przy założeniu, iż intencja retoryczna będzie w stanie je zdefiniować. Na wcześniejszych stronicach niekiedy lekceważyliśmy potrzebę sprecyzowania, że przez „język” rozumiemy całkowite zjawisko językowe, którego jeden z czynników zaledwie stanowi „język” w sensie nadanym słowu przez de Saussure’a. Już w tym miejscu odniemiemy się do schematu Jakobsona, który syntetyzuje klasyczne prace Ombredane’a, Bühlera, Morrisa itd.

„Nadawca” kieruje „komunikat” do „odbiorcy” za pośrednictwem „kanału”. Komunikat jest „zakodowany” i odnosi się do „kontekstu”. Różne czynniki decydują o zaistnieniu rozmaitych funkcji, przede wszystkich kumulatywnych, ale najczęściej zhierarchizowanych według typu aktu komunikacyjnego. W praktyce dominuje funkcja poznawcza, ale komunikat może być także „skupiony” na nadawcy (funkcja ekspresywna) lub adresacie (funkcja konatywna). Niekiedy akcent pada na sam kod (funkcja metajęzykowa), a nawet na kontakt (funkcja fatyczna). Pozostają jeszcze komunikaty skupione na sobie samych z przewagą tego, co Jakobson nazwał funkcją „poetycką”, co zaś my wolelibyśmy określać jako „retoryczną”.

Nie wystarczy nam jednakże ta terminologiczna czystka – sądząc, iż słynny językoznawca pobłądził gdzieś w analizie fenomenu języka, czyniąc z „komuni-

katu” taki sam element, jak z innych części składowych aktu komunikacji. W rzeczywistości komunikat nie jest niczym innym, jak produktem pięciu podstawowych czynników, które stanowią: nadawca i odbiorca, wchodzący w kontakt za pośrednictwem kodu w związku z odniesieniem. Bez wątpienia, „komunikat sam w sobie”, jak twierdzi Jakobson, może być postrzegany jako właściwa rzeczywistość. To zresztą w tym aspekcie język poddaje się pierwszej refleksji: mowa to „zdania”, do pewnego stopnia substancjalne, „wypowiedzi”, które wolno „zamrozić”, złożyć w depozyt pismu, nagrać na nośnik magnetyczny, itd. W dalszej kolejności przyjmujemy, że te komunikaty są kierowane przez jedną osobę do drugiej, że są one substancją fizyczną, że znaczą na mocy takiej czy innej konwencji. Ta fałszywa substancja stanowi węzeł relacji.

Ważność spostrzeżenia na temat aspirującego do całości charakteru komunikatu zasadza się na tym, iż sama funkcja retoryczna w stosunku do innych ma charakter przekroczenia. Intencja retoryczna potencjalnie komplikuje funkcjonowanie różnych wymiarów języka. Przede wszystkim oddziałuje ona radykalnie na kod, co zresztą tradycyjna teoria figur podkreślała od dawna i co nasz szkic będzie chciał usystematyzować w rygorystyczny sposób. Zabiegi, przez które język człowieka „retorycznego” przekształca konwencje językowe, da się ująć w trzech aspektach: morfologicznym, składniowym i semantycznym. Odniesienie komunikatu – jakkolwiek byśmy je zdefiniowali – może jednak także ulec modyfikacji bez naruszenia reguł kodu. Jakobson zauważył zresztą również, że język retoryczny dopuszcza interesujące zniekształcenia uczestników aktu komunikacji.

Widzimy, że funkcji poetyckiej – by jej pozostawić oryginalną nazwę – nie cechuje porządek, np. właściwy funkcji metajęzykowej, która stanowi użycie mowy w celu dostarczenia informacji na temat kodu. Podobnie ma się rzecz z funkcją ekspresywną, oznajmującą wyłącznie postawę nadawcy. Aby „skupić uwagę na samym komunikacie”, poeta-retor może na swój własny sposób przekształcić dowolnie wybrany wymiar języka. Niektóre ze szkół współczesnej poezji zadowalały się np. wariacjami dotyczącymi graficznego nośnika komunikatu. Literackość powieści funduje swoje istnienie na tym, iż „ja” narratorskie nie jest tożsame z „ja” pisarza. Projekcja zasady podobieństwa z osi paradygmatycznej na oś syntagmatyczną nie stanowi więc wyłącznego kryterium literackiego użycia dyskursu. To jeden zabieg pomiędzy wieloma, bez wątpienia najbardziej rozpowszechniony w samej poezji, ale jeżeli obejmie się całość faktów literackich, zarysowują się inne kryteria – wszystkie sprowadzające się do ustalonych przekształceń nieliterackiego (potocznego, naukowego) zastosowania języka.

Będziemy nazywać „metabolą” każdy rodzaj zmiany jakiegokolwiek aspektu języka. Jak przypomnieliśmy przed chwilą, analiza retoryczna interesuje się przede wszystkim „metabolami” kodu – to studium właśnie oparte na, jak mniemamy, solidnych podstawach, będzie stanowiło pierwszą i najdłuższą część naszej książki. Na tym etapie retoryka już może zostać uznana za „ogólną”, w miarę jak pojawiają się najważniejsze figury na schemacie ortogonalnym jako efekt pewnych fundamentalnych operacji.

Metaplazmy, metataksy i metasememy dzielą w ten sposób pole odchyleń kodu. Metalogizmy osłaniają zjawiska wpisujące się w sferę przekształceń treści odniesienia. Oczywiście jest, że im bardziej interesujemy się coraz większymi jednostkami, dla których semiologia ukuła tylko niejasne koncepty, tym mniej możliwy staje

się zadowalający opis zabiegów retorycznych. W szczególności – stworzenia prawdziwej retoryki opowiadania nie należy odkładać na później. Z innych powodów mamy jedynie hipotetyczny zarys metabol właściwych nadawcy i adresatowi. Wydaje się, iż współcześnie implikacje psychologiczne tych aspektów pragmatycznych sprzeciwiają się analizie. W końcu metabolu kontaktu, zważywszy na ich względnie ograniczone zastosowanie, nie powinny budzić nadmiernego zainteresowania.

Pozostaje trzeci stopień uogólnienia używany przez instancję *stricte* semiologiczną. Figury „retoryczne”, czyli efekt zastosowania czterech podstawowych informacji, nie są ograniczone do sposobu komunikacji językowej. Malarze i krytycy od dawna mówią o „metaforze plastycznej”. Pomijając powierzchowne analogie, sądzymy, iż istnieje środek umożliwiający porównanie różnych zabiegów ekspresyjnych i ograniczenie fundamentalnych operacji do jednego schematu. Rozdział poświęcony tym kwestiom nie będzie wszakże rościł pretensji do bycia czymś więcej niż szkicem tego, co powinno zostać dookreślone przez późniejsze studium. Gromadząc kilka hipotez na temat form narracji, która jest kategorią „ponadjęzykową”, czynimy dopiero pierwszy krok w tym kierunku.

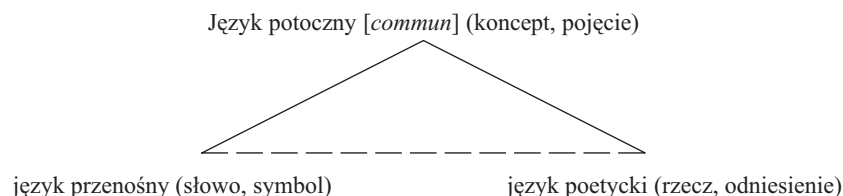
Pozostaje nam teraz doprecyzowanie związku między dwoma terminami, które zespoliliśmy w obrębie podjętej problematyki: poetyki i retoryki. Połączenie tych dwóch antycznych dziedzin nie jest rzeczą nową. Przynajmniej odczuwa się niejasno, iż określają się one nawzajem, ponieważ zdarzało się np., że wydawano w jednym tomie *Poetykę* i *Retorykę* Arystotelesa lub tworzone *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique* [którego autorem jest H. Morier (Paris 1961)]. Cierpliwy kompilator, jakim jest autor dzieła o tym tytule, prawie wcale nie usprawiedliwia się ze skojarzenia ich z sobą. Przynajmniej jednak wspomina, iż Akademia Francuska od swojego drugiego posiedzenia w r. 1635 wyrażała życzenie ustanowienia Poetyki i Retoryki (artykuł 26 statutów). Możemy zatem, idąc śladem Moriera i innych, współpracować przy tym projekcie, ponieważ szansa na to, iż słynne towarzystwo zrealizuje swoje zamierzenie, wydaje się niewielka. Musimy wszakże ustalić, w którą stronę pójdziemy. Czymże jest zatem retoryka wobec poetyki?

Pamiętając o tym, co opisaliśmy wcześniej – iż teoria figur daleka była od wyczerpania problematyki retoryki starożytnej, co usprawiedliwia użycie przez Perelmana terminu „nowa retoryka” dla oznaczenia teorii argumentacji – możemy stwierdzić, iż retoryka jest znajomością zabiegów językowych właściwych literaturze. Przez „poetykę” rozumiemy z kolei pogłębioną znajomość ogólnych zasad poezji, uważając, że poezja *sensu stricto* stanowi wzorzec literatury. Określona w ten sposób zajmująca nas kwestia powraca do rozpatrzenia wkładu retoryki, która nie rości sobie pretensji do wyczerpania problematyki literackości: jej istoty i obiektywnej wiedzy na jej temat.

Todorov, kończąc swoją krótką rozprawę *Tropy i figury*, postawił ten problem następująco: „Czy język przenośny jest tożsamy z mową poetycką? Jeżeli nie, to jakie związki między nimi zachodzą?” Przypomniawszy, iż autorzy klasyczni odpowiedzieli w zasadzie negatywnie na pierwsze pytanie oraz pominęli drugie, przeciwstawił on język przenośny mowie poetyckiej w tym aspekcie, iż ten pierwszy zmierza do języka nieprzeźroczystego w sensie zbliżonym do Jakobsonowskiej frazy: „przyciągać uwagę do samego komunikatu”, drugi zaś uobecnia nam same rzeczy (funkcja referencjalna dyskursu). Niemniej jednak oba języki walczą ze

wspólnym przeciwnikiem, którym jest dyskurs „przeźroczysty”, narzucający abstrakcyjny koncept.

Przywołajmy słynny trójkąt Odgena-Richardsa²:



Chodzi tutaj, oczywiście, o czyste tendencje: każdy dyskurs implikuje nieodzownie wszystkie trzy aspekty. Dyskurs literacki narzuca wyłącznie swoją „realność”, ponieważ brakuje mu precyzyjnego odniesienia, znaczenie zaś abstrakcyjne rządzi językiem potocznym jedynie poprzez możliwe istnienie rzeczy.

Te rozróżnienia są interesujące, ale, naszym zdaniem, nie prowadzą do zredukowania języka przenośnego do wyłącznie nieistotnej części wyposażenia literatury „z jej antagonizmem wobec czystego znaczenia”. Jak usiłowaliśmy przekonująco udowodnić wcześniej, można powiedzieć, że „nie ma poezji bez figur”, z tym jednak zastrzeżeniem, iż pojęcie „figur” rozumiemy dość szeroko. Każdy komunikat literacki jest koniecznie zrytmizowany, rymowany, asonansowy, stopniowalny, krzyżowy, zbudowany z opozycji itd. Ale istnieją, naturalnie, „figury bez poezji” i właśnie nad nimi trzeba wznowić namysł.

Truizmem jest, że w „języku fikcji” (Maurice Blanchot) „znaczenie słów cierpi na elementarny brak” (cytowane za Todorovem). Język literacki nie ma odniesienia ostensywnego, czy – dokładniej – istnienie odniesienia nie upoważnia do jego dokładnego określenia. Wojna w Wietnamie, bez wątpienia, to przykra rzeczywistość, ale poemat o niej nie ma charakteru poetyckiego, o ile opowiada o weryfikowalnych faktach, tzn., jeśli stanowi on historię, dokument, reportaż czy świadectwo. Czyżby to wskazywało, że sprowadzamy dzieło do rozmiaru „bibelotu martwej litery”? Zdajemy sobie sprawę, że do jak marnych rezultatów przywodzą w literaturze wszelkie próby całkowitego unieważnienia znaczenia. Dlaczego nie istnieje poezja abstrakcyjna (nawet jeśli nazywamy ją „konkretną”), podczas gdy niefiguratywność jest oczywista w przypadku malarstwa, nie mówiąc już o muzyce? Z pewnością wynika to z tego, iż poeta manipuluje słowami, tzn. związkami dźwięków i sensów. Dla niego wszakże relacja pomiędzy dwoma aspektami znaku jest ścisła i konieczna – nie rozciąga się ona w nieskończonej przestrzeni konwencji, ale sprowadza się do jednego punktu.

Nie zapominamy, iż mogliśmy zaadaptować tezę de Saussure’a o arbitralności znaku, wskazując na to, iż dla mówiącego podmiotu nic nie wydaje się bardziej konieczne niż związek między *signifiant* a *signifié*. Tymczasem sam znak, a zwłaszcza jego konstytutywna dwoistość, jest odrębny od odniesienia: ostateczny sens języka potocznego zasadza się na zmierzaniu do rzeczy, nieistniejących (słowo to nie rzecz) i istniejących zarazem.

Tym, co określa dyskurs poetycki, jest to, iż nie mówi on o rzeczach. Poezja zawiera się całkowicie w słowach (ich formach i znaczeniu). W tym przypadku

² Zob. C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*. London 1946.

trójstopniowy podział Odgena-Richardsa traci na wartości. Odnajdując w samym sobie usprawiedliwienie, komunikat literacki zderza ze sobą oba dolne wierzchołki trójkąta: intencja poetycka ujawnia się poprzez to zatarcie rzeczy przez słowo.

Funkcja retoryczna daje w efekcie urzeczowienie języka. Wiemy, iż zabiegi perswazyjne (propaganda, kaznodziejstwo, uwodzenie, reklama itd.) zawsze korzystają z arsenału środków „poetyckich”, które są także używane w dyskursie naukowym dla zaoszczędzenia dowodzenia. Co zaś tyczy się pisarza, to za mało by powiedzieć, że używa on figury – on nią żyje. W jego przypadku nie chodzi o „zdobienie” wypowiedzi, ale o powołanie do istnienia mowy bez poręki rzeczy. Tylko figura, w znaczeniu ogólnym, jakie nadajemy temu pojęciu, bezpośrednio pozwala mu na realizację tego zamysłu. „Struktury przydane” stanowią więc nie ograniczenia, „więzy”, ale jedyny sposób na pozbawienie języka roli użytkowej, co jest pierwszym warunkiem jego przemiany w poezję. Poprzez metabole dyskurs literacki skupia się na sobie samym. Choć, jak wiemy od dawna, nie wystarczą one, oczywiście, do jego zaistnienia i zwieńczenia: nawet najbardziej wyszukane „połączenia” nie zawsze to umożliwiają.

Retoryka jako badanie struktur formalnych rozszerza się więc w transretorykę, która stanowi dokładnie to, co kiedyś nazywano „Drugą Retoryką” bądź „Poetyką”. To do niej należy wyjaśnienie skutku i wartości tych zmodyfikowanych słów i najpierw określenie, jaki stopień modyfikacji jest kompatybilny nie tylko z właściwym funkcjonowaniem figury, ale jej akceptowalnością przez świadomość estetyczną. Czy trzeba uznać za Cohenem, który podjął modną w krytyce anglosaskiej hipotezę, iż takie studia doprowadzą do rozpoznania „kodu konotacyjnego”, że poezja pogwałca znaczenie denotatywne tylko po to, by lepiej osiągnąć sens emocjonalny czy afektywny? To, co właśnie Cohen mówi o tym pojawieniu się patetycznego obrazu świata, nasuwa wiele pytań. Sami zauważyliśmy wcześniej, że zastrzegamy dla naszej rozprawy systematyczne studia nad „etosem” figur, uwzględniając fakt, iż skutek psychoestetyczny nie stanowi funkcji czystych mechanizmów językowych. Znajdzie się, przynajmniej w apendyksie do pierwszej części, zarys systematycznych studiów takiego typu. W tej dziedzinie estetycy oddawali się niekiedy drobiazgowym analizom nad wybranymi kategoriami. Niewątpliwie istnieje godna uwagi literatura na temat „wdzięku”, tragizmu czy zjawisk komicznych. Niemniej jednak aktualnie nadzieje na systematyzację tego obszaru wydają się płonne. To, co my przedstawiamy, dostarcza przynajmniej hipotez roboczych.

Z francuskiego przełożył *Wacław Forajter*
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

Abstract

GROUP μ :
JACQUES DUBOIS, FRANÇOIS EDELIN, JEAN-MARIE KLINKENBERG, PHILIPPE MINGUET,
FRANÇOIS PIRE, HADELIN TRINON
(Liège)

POETICS AND RHETORICS

The text *Poetics and Rhetorics (Poétique et rhétorique)* is the introduction to the book *Rhétorique générale* (publ. 1970) by Belgian semioticians known as Group μ . According to their definition of “general rhetorics” seen as an analysis of techniques of language transformation

characteristic of literature, the scholars focus on the problems of the form and on the specificity of literary discourse, and especially on the discursive fading of the relationship between “words” and “things”. Referring to the concept of literary language in which it is viewed as “deviations of the norm”, Group μ identifies Jakobsonian poetic function of language with the rhetoric function. Within the framework of a polemics with Jakobson, they define the message not as an element of communication act but as a sum of its remaining five components. In addition, they introduce the term “metaboles” to refer to any type of change in any aspect of language. Metaboles prove to be “helpful” structures which free the speech from usable obligations and allow poetry to make its own reference.