

# Barbara Herrnstein Smith

---

## Poezja jako fikcja

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 321-345

---

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# III. P R Z E K Ł A D Y O F I K C J I L I T E R A C K I E J. I

Pamiętnik Literacki LXXIV, 1983, z. 3  
PL ISSN 0031-0514

BARBARA HERRNSTEIN SMITH

## POEZJA JAKO FIKCJA

Paradoksy mogą stać się intrygującymi tytułami, ale poza tym nie przepadam za nimi i pod koniec tego artykułu zamierzam rozwiązać paradoks zawarty w jego tytule. Zamierzam to zrobić przez szczegółowe zbadanie twierdzenia, że fikcyjność jest cechą charakterystyczną tego, co nazywamy „poezją” w szerokim znaczeniu nadanym jej przez Arystotelesa, tzn. w odniesieniu do klasy werbalnych dzieł sztuki w ogóle. Moim głównym celem będzie rozwinięcie takiej koncepcji poezji, która pozwoliłaby ją odróżnić zarówno od wypowiedzi niepoetyckich, jak i innych dzieł sztuki, a także określić związki między nimi. Pogląd tu przedstawiony został po raz pierwszy zaproponowany, aczkolwiek marginesowo, w innej pracy<sup>1</sup>. Jednakże nieustanne rozwijanie go pozostaje w polu moich zainteresowań, zwłaszcza że podstawy wymienionych różnic i charakter tych związków wciąż budzą zasadnicze spory we współczesnych teoriach językoznawczych i estetycznych.

Jako że moje dalsze postępowanie mogłoby się z początku wydać zaskakujące, kilka uwag wstępnych powinno uchronić nas od nieporozumień. Przede wszystkim, zanim powiem cokolwiek o poezji, będę mówiła sporo o języku w ogóle. Każda teoria w sposób nieunikniony, choć nie zawsze wyraźny, zakłada jakąś teorię języka. Tak więc ci, którzy w różnych epokach uważali poezję za mowę natchnioną, upiększoną prozę, język namiętności lub zdania „emotywne”, mieli rzecz jasna nieco różne pojęcia na temat tego, czym jest język, kiedy poezją nie jest — np. nie natchnioną mową, zwykłą prozą, językiem rozumu czy „twierdzeniami sprawdzalnymi”. Co więcej, ponieważ językoznawstwo znajduje się obecnie w bardzo płynnym stanie, nie można w sposób przypadkowy formułować czy zakładać z góry żadnych ogólnych twierdzeń dotyczących

---

[Barbara Herrnstein Smith, amerykański teoretyk literatury, autorka głośnych książek: *Poetic Closure* (1968), *On the Margins of Discourse* (1978).

Przekład według: B. Herrnstein Smith, *Poetry as Fiction*. „New Literary History” 2 (zima 1971), nr 2, s. 259—281.]

<sup>1</sup> B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago 1968, zwłaszcza s. 14—25.

języka. (Często można dziś więcej powiedzieć o przekonaniach politycznych i metafizycznych danego człowieka na podstawie jego poglądów na język, niż to było można kiedyś uczynić na podstawie jego przynależności społecznej czy wyznaniowej). W każdym razie, chociaż nie proponuję tu zgoła niczego, co można by określić jako teorię języka, w pierwszej części tego artykułu podam kilka ogólnych spostrzeżeń dotyczących wypowiedzi niepoetyckiej, czy jak ją nazywam „naturalnej”, zwłaszcza zaś tych jej aspektów, które są najistotniejsze dla odróżnienia jej od poezji. W drugiej części artykułu zostaną przedstawione niektóre implikacje wynikające z pojmowania poezji jako wypowiedzi mimetycznej, którą określeń mianem *f i k c y j n e j*.

Jakkolwiek formułowanie rozróżnień, definicji i podziałów stanowić będzie znaczną część całej niniejszej rozprawy, powinno stać się jasne, że moim głównym zainteresowaniem nie jest taksonomia, lecz poezja jako sztuka. Interesuje mnie to, jak i na podstawie czego faktycznie rozpoznajemy poezję, oraz to, w jaki sposób owa identyfikacja ukierunkowuje i modyfikuje nasze przeżycie i interpretację literackiego dzieła sztuki jako przedmiotu różnego od wypowiedzi naturalnej i jednocześnie związanego z innymi dziełami sztuki.

Na koniec należy wspomnieć, że przedstawione tutaj rozważania są w istocie zbiorem fragmentów większej, przygotowywanej obecnie pracy, i jestem świadoma faktu, że wiele spośród poruszonych tu zagadnień zasługuje na znacznie większą uwagę, niż na to pozwala objętość tego artykułu.

## I

Przez „wypowiedź naturalną” rozumiem tutaj wszelkie wypowiedzenia — banalne bądź wzniosłe, niezgrabne bądź elokwentne, prawdziwe bądź fałszywe, naukowe bądź emocjonalne — które można uznać za wypowiedziane przez kogoś w danym czasie i miejscu, tj. takie, które można uznać za akty werbalne rzeczywistych osób w określonych okolicznościach w odpowiedzi na inne określone okoliczności. Akcentując wszystkie te szczegóły, pragnę podkreślić, że wypowiedź naturalna jest *w y d a r z e n i e m* historycznym: podobnie jak każde inne wydarzenie znajduje się ona w konkretnym i jedynym punkcie czasu i przestrzeni. Wypowiedź naturalna jest więc wydarzeniem w tym samym sensie co koronacja Elżbiety I 15 stycznia 1559 czy odlot dziś rano z Albany samolotu miejscowych linii lotniczych, lot 617, czy też spadnięcie liścia z wiązu. W innych miejscach lub o innym czasie mogą wydarzyć się inne wydarzenia mniej lub bardziej pod takim czy innym względem do nich podobne, ale to samo wydarzenie — ta, a nie inna koronacja, ten lot, ta wypowiedź — nie może powrócić, ponieważ jest historycznie niepowtarzalna.

Fakt ten zasługuje na podkreślenie, gdyż wskazuje na fundamentalne

rozróżnienie, jakie można przeprowadzić między wypowiedziami naturalnymi a innymi strukturami językowymi, które nie są wydarzeniami historycznymi i które mogą być tak zdefiniowane, jak i opisane, niezależnie od jakiegokolwiek poszczególnego przypadku ich wystąpienia. Np. hasła w słownikach lub pojmowany abstrakcyjnie „wyraz ogień” czy „wyrażenie prawo i porządek” nie są same w sobie konkretnymi wydarzeniami; są one raczej formami językowymi bądź też nazwami pewnych typów lub klas wydarzeń. I jako takie mogą służyć za przedmiot pewnych obserwacji dotyczących np. cech morfologicznych i fonetycznych definiujących wszystkie elementy danej klasy lub reguł syntaktycznych rządzących ich ogólnie przyjętym użyciem w zdaniach angielskich, lub też, co wydaje się oczywiste, cech charakteryzujących okoliczności, w jakich elementy te faktycznie występują jako część wypowiedzi — innymi słowy, dotyczących ich „znaczeń słownikowych”. Te formy językowe — słowa, wyrażenia itd. — nie są jednak same w sobie wydarzeniami historycznymi, o ile i dopóki nie występują jako reakcje słowne konkretnych osób w konkretnych sytuacjach. Jest rzeczą oczywistą, że „wyraz ogień” jako pewna ogólna klasa jest czymś zupełnie różnym od konkretnej wypowiedzi „Ogień!”, która może stanowić ostrzeżenie dla kogoś, że jego życie jest w niebezpieczeństwie, lub może być komendą do strzału [w języku polskim „Ognia!” — przyp. tłum.], wszystko zależnie od okoliczności, w jakich wypowiedź ta występuje i na które stanowi reakcję.

Wypowiedź naturalna nie tylko występuje w konkretnym układzie okoliczności — nazywanym często jej kontekstem — ale jest również rozumiana jako reakcja na te okoliczności. Innymi słowy, „kontekst” historyczny danej wypowiedzi nie tylko ją otacza, lecz także ją wywołuje, niejako powołuje do istnienia. Kontekst wypowiedzi należy zatem rozumieć nie tylko jako całość jej tła zewnętrznego lub fizycznego, lecz raczej jako całkowity układ warunków, które faktycznie zadecydowały o jej wystąpieniu oraz formie<sup>2</sup>. Ten całkowity układ

---

<sup>2</sup> Ponieważ termin „kontekst” jest coraz częściej stosowany we współczesnej teorii estetycznej i językoznawczej, powinnam zaznaczyć, że nie jest tu moją intencją ocenianie czy spieranie się co do znaczenia, w jakim używają tego terminu inni teoretycy. Być może lepiej byłoby znaleźć lub stworzyć jakiś zupełnie inny termin na określenie tego, co tutaj definiuję, a co dalej rozwijam. Obawiałam się jednak, że wszystkie wchodzące w rachubę terminy mogą stać się źródłem podobnych nieporozumień, a co do neologizmów muszę wyznać, że żywię do nich wrodzony wstręt. Wypada też zauważyć, iż proponując ujmowanie kontekstu wypowiedzi nie wyłącznie jako jej fizyczne tło, lecz jako całość czynników ją determinujących, nie tyle poszerzam normalny zakres tego terminu, co stwierdzam istnienie oraz istotne znaczenie konkretnej relacji, mianowicie relacji przyczynowej, między zdarzeniem słownym a światem, w którym ono występuje. Zdefiniowany w kategoriach tego związku „kontekst” wypowiedzi w sposób nieunikniony odnosi się do czegoś obszerniejszego, niż to sugeruje powszechne użycie tego terminu, ale zarazem do czegoś bardziej konkretnego.

warunków, czyli to, co sprawia, że w danej chwili coś mówimy, oraz to, co kształtuje strukturę językową naszej wypowiedzi — poszczególne słowa przez nas wybrane, naszą składnię, intonację itd. — będzie prawdopodobnie różnorodny i złożony bez względu na to, jak prosta może być nasza wypowiedź. Co więcej, owego całkowitego układu warunków determinującego to, co mówimy i jak mówimy, nie można w żadnej mierze ograniczyć do przedmiotów i wydarzeń, „o których mowa”, czyli do tego, co językoznawcy rozmaitych szkół nazywają „referentami”, „desygnatami”, „denotatami” lub „znaczeniami”.

Warto zauważyć, że samo istnienie jakiegoś przedmiotu, wydarzenia czy nawet, jak mówimy, „idei”, nigdy nie jest dostatecznym powodem wystąpienia nań reakcji słownej. Innymi słowy, fakt, iż coś jest prawdą, nigdy nie wystarcza, by o tym mówić. Jeśli powiedziałabym: „Jest piąta”, przyczyny powiedzenia tego przeze mnie oczywiście obejmowałyby coś więcej niż to, jaka pora dnia byłaby właśnie wtedy, bo przecież w każdej chwili jest jakaś godzina, a mimo to nie oznajmiam jej bezustannie przez cały dzień. W tej sytuacji chciałam być może przypomnieć komuś o umówionym spokaniu lub może ktoś zapytał mnie właśnie o dokładny czas. Z pewnością okoliczności te były równie istotne dla wywołania mojej wypowiedzi jak ta konkretna okoliczność, do której moje słowa „Jest piąta” mogły się wyłącznie „odnosić”, mianowicie pora dnia.

Mając dany jakikolwiek dający się wypowiedzieć fakt lub stan rzeczy, czy to łatwo rzucający się w oczy, nieuchwytny, fizyczny czy psychologiczny — stan pogody, barwę łabędzi czy mój pogląd na wojnę — to, czy go faktycznie wypowiem oraz jak go wypowiem, zawsze zależy będzie od innych zmiennych, tj. okoliczności towarzyszących, różnych od tego faktu czy stanu rzeczy. Zmienne te będą obejmowały m. in. obecność potencjalnego słuchacza, mój stosunek do niego, charakter sytuacji towarzyskiej, bezpośredni kontekst werbalny (czyli to, co on lub ja właśnie powiedzieliśmy) i, co jest być może najistotniejsze, konwencje społeczności językowej, do której oboje należymy.

Nie ma powodu, by zachowywać ostre rozróżnienie między wymienionymi właśnie fizycznymi i społecznymi zmiennymi tego rodzaju a tym, co można by inaczej ująć jako wewnętrzne, osobiste, psychiczne czy psychologiczne źródła mowy. Jest sprawą oczywistą, że wśród okoliczności, które prowokują, wywołują i kształtują wypowiedź, znajdują się uwarunkowania ściśle związane z aktualnym stanem mówiącego: jego emocje, uczucia, wspomnienia, oczekiwania, przekonania oraz pragnienia. Mogę powiedzieć „Jest piąta” po części dlatego, że jestem głodna, niespokojna bądź znudzona i tego rodzaju uwarunkowania muszą być również uwzględnione jako część kontekstu wypowiedzi. Co więcej, powinniśmy zaznaczyć, iż „aktualny stan” mówiącego jest nieuchronnie owocem jego przeszłych, jak i bieżących doświadczeń, włączając, co jest

niezmiernie istotne, jego dawne doświadczenia werbalne; ta część jego psychologicznych czy umysłowych uwarunkowań, a co za tym idzie część kontekstu jego wypowiedzi, jest równoznaczna z tym, jak nauczył się on posługiwać językiem.

Aczkolwiek możemy, dla pewnych celów, opisywać wypowiedź wyłącznie w kategoriach jej formy językowej (np. jako pewne połączenie leksemów i/lub fonemów), wypowiedzi naturalnej nigdy nie można wyodrębnić lub opisać jako wydarzenia poza kontekstem, w którym wystąpiła. Innymi słowy, wydarzenie werbalne, jak każde inne wydarzenie, jest w równym stopniu określone przez swój kontekst, co przez swą formę. A zatem, chociaż moglibyśmy powiedzieć, że dwaj mężczyźni, z których każdy pociąga za cyngiel strzelby, wykonują czynności mające tę samą formę, jest jasne, że strzelenie przez pana X do pana Y nie jest tym samym wydarzeniem co strzelenie przez pana A do pana B, czy też co strzelenie przez X do Y w kwadrans później. Podobnie, kiedy mówię, dokonując prezentacji na przyjęciu: „To jest mój mąż”, nie musi to być wydarzenie niepowtarzalne ze względu na jego formę językową, ale z całą pewnością nie jest ono tym samym wydarzeniem co przedstawienie przez inną kobietę jej męża czy też wypowiedzenie tych samych słów przeze mnie bądź do innego gościa w kwadrans później, bądź nawet w roztargnieniu jeszcze raz do tego samego gościa.

Co więcej, nie jest rzeczą prawdopodobną, by dwie jakiegokolwiek wypowiedzi naturalne mogły być nawet formalnie identyczne, jeśli rozciągniemy naszą uwagę na bardziej subtelne aspekty ich formy językowej. Bo chociaż każdą z nich można by zapisać za pomocą tych samych symboli, transkrypcja taka zachowuje jedynie ułamek całkowitej rzeczywistości fizycznej składającej się na każdą z tych wypowiedzi, rzeczywistości, która obejmowałaby nie tylko pewną sekwencję fonemów, ale także cechy intonacyjne, takie jak linia wysokości głosu, akcent, tempo, a zazwyczaj również mimikę twarzy oraz inne gesty. Podczas gdy niektórzy językoznawcy mogą odnosić się do tych ostatnich aspektów wypowiedzi z niejaką podejrzliwością i kwestionować ich status jako cech językowych, staje się jednak rzeczą coraz bardziej oczywistą, że nie ma stwierdzonego braku ciągłości między tą częścią aktu czy wydarzenia, którą określa się mianem „werbalnej”, a całością tego aktu czy wydarzenia. Innymi słowy, wypowiedź naturalna pozostaje zawsze w nieprzerwanej ciągłości z całym zachowaniem się mówiącego, a także z całym światem wydarzeń naturalnych. Opis dokonany przez zawodowego językoznawcę czy nasz własny zwykły opis wypowiedzi jest odbiciem arbitralnego wytyczenia granic i abstrakcją owej pełni, zagęszczenia, przestrzennej, czasowej oraz przyczynowej ciągłości wszelkiego ludzkiego działania i wszystkich wydarzeń naturalnych.

Większość z nas zgodziłaby się, że niemożliwe jest dostarczenie pełnego i wyczerpującego opisu jakiegoś historycznego wydarzenia nie-

werbalnego, takiego jak koronacja Elżbiety I czy lot 617. To, co ma do zaferowania historyk, jest zazwyczaj selekcją lub wyabstrahowaniem pewnych cech tych wydarzeń na poziomie uważanym za stosowny dla aktualnego celu. Co więcej, jasne jest, że ani sprawozdanie naoczego świadka, gdybyśmy je posiadali, ani nawet taśma magnetowidowa nie stanowiłyby całkowitego zapisu tego wydarzenia; oczywiście nie stanowiłyby one również samego wydarzenia. Te same granice i rozróżnienia stosują się do opisów i zapisów wydarzeń werbalnych — pierwszego przemówienia Elżbiety w parlamencie wygłoszonego 4 lutego 1559 czy słów wypowiedzianych przy moim pożegnaniu z rodziną dziś rano. Żaden opis ani zapis nie byłby pełny, czy to głośne zacytowanie, czy też zapis magnetofonowy, gdyż w każdym z nich wiele cech oryginalnego wydarzenia zostałoby zagubionych. Wydaje się, że fakt iż wydarzenia werbalne można zapisać za pomocą znormalizowanego systemu notacyjnego, często zaciemnia ich podobieństwo do innych wydarzeń. To prawda, że notacje ortograficzna i fonetyczna pozwalają nam opisać czy zapisać wypowiedź naturalną ze znaczną subtelnością i dokładnością szczegółu za pomocą skonwencjonalizowanych symboli. Co więcej, transkrypcja tego rodzaju, tzn. „tekst” wypowiedzi, może być jej dostatecznym opisem czy zapisem dla większości celów. Nie powinniśmy jednak mylić kopii tego tekstu z samym wydarzeniem werbalnym, które jest aktem historycznym konkretnej osoby mówiącej w konkretnej sytuacji.

Związek między wypowiedzią a tekstem szczególnie nas tu interesuje, jako że, przynajmniej w naszej kulturze, z poezją stykamy się z reguły jako ze zbiorem tekstów. Związek ten jest jednak niezwykle skomplikowany, gdy chodzi o wypowiedź zarówno naturalną, jak poetycką, i w istocie nie zawsze jest tym samym związkiem. Wspomniałam właśnie o tekstach, które służą jako zapisy lub opisy wypowiedzi naturalnych, tzn. są inskrypcjami wydarzeń werbalnych, które miały miejsce w pewnym konkretnym czasie, takich jak pierwsze przemówienie Elżbiety w parlamencie. Nie wszystkie teksty pozostają w takim związku do jakiejś wypowiedzi naturalnej. Liczne teksty — np. listy prywatne — nie są zapisem czy opisem wypowiedzi, lecz same w sobie stanowią wypowiedź z tą różnicą, że w formie pisemnej, a nie ustnej. Prawdą jest oczywiście, że związek między mową pisaną a ustną ma wiele innych bardzo istotnych aspektów i że nie są one wzajemnie niezależnymi czy po prostu równoległymi możliwościami. Jednakże w tym stopniu, w jakim akt pisarza polegający na skomponowaniu i napisaniu jest konkretnym i niepowtarzalnym historycznym wydarzeniem werbalnym, jest on analogiczny do aktu mówcy polegającego na wydaniu dźwięków, które stanowią wypowiedź mówioną. Zatem owoce obu tych aktów możemy uważać za wypowiedź naturalną.

Mając na uwadze rewolucję dokonaną przez Gutenberga, można postawić pytanie, czy teksty drukowane (lub powielane w inny sposób)

mogą być również uważane za wypowiedzi naturalne, i odpowiedź na to jest czasem twierdząca, czasem przecząca. Tekst drukowany może być po prostu jedną z licznych kopii pisemnego zapisu wypowiedzi ustnej, która — tak jak przemówienie Elżbiety — zaszła w pewnym konkretnym czasie i miejscu. W tym przypadku tekst nie jest wypowiedzią naturalną, lecz jej transkrypcją. Ale tekst drukowany może być również sam wypowiedzą naturalną w formie pisemnej, taką właśnie jak list prywatny, tyle że list oczywiście istnieje zwykle w jednym egzemplarzu. Z początku mogą występować trudności w rozumieniu tekstu drukowanego jako wypowiedzi naturalnej, a co za tym idzie, na mocy naszej definicji, jako wydarzenia historycznie niepowtarzalnego. Powinniśmy jednak zauważyć, że bez względu na to, jak wiele dalszych kopii danego tekstu powstanie, faktyczne ułożenie przez pisarza struktury językowej stanowiącej ten tekst było i pozostanie wydarzeniem historycznie jedynym. „Jedyność” nie jest przy tym równoznaczna z jednostkowością, gdyż jest rzeczą zrozumiałą, że kompozycja tekstu składać się będzie często z licznych „aktów” rozproszonych w czasie, począwszy od wstępnych szkiców po ostateczne poprawki.

Podsumujmy zatem dotychczasowe uwagi: bez względu na to, czy utwór został napisany z myślą o druku czy nie oraz bez względu na czas jego powstania, bez względu wreszcie na odległość czasową bądź przestrzenną pisarza od odbiorcy, na mniej lub bardziej wyszukany styl, czy też na znaczenie kulturowe bądź inne utworu, musi być on niezmiennie uważany za wypowiedź naturalną, o ile tylko można go uznać za reakcję słowną osoby historycznie realnej, wywołaną i zdeteminowaną przez historycznie realny świat. Oznacza to, że większość tego, co nazywamy „literaturą” w ogólnym znaczeniu utworów pisanych, stanowi faktycznie zbiór wypowiedzi naturalnych. Zbiór ten obejmowałby prace od *Metafizyki* Arystotelesa i *Historii Anglii* Macaulaya po artykuł w czasopiśmie naukowym lub artykuł wstępny w dzisiejszym porannym wydaniu „New York Times”. Wszystko to są w tym samym stopniu wypowiedzi naturalne co uwagi wymienione między mną a kolegą kilka minut temu.

Pozostaje wszakże inna grupa tekstów, które nie są ani wypowiedziami naturalnymi w formie pisanej, ani transkrypcjami wypowiedzi naturalnych, które po raz pierwszy wystąpiły w formie ustnej; klasę tę stanowią teksty będące wypowiedziami fikcyjnymi [*fictive utterances*], a przede wszystkim utwory zwane inaczej dziełami fikcji literackiej, czyli wiersze, opowiadania, dramaty i powieści. Uwagi na temat tych tekstów odłożę na później, kiedy zajmiemy się ogólnie wypowiedzią fikcyjną, gdyż jak się przekonamy, wypowiedzi fikcyjne pozostają w zupełnie odmiennym związku ze swoimi tekstami wtedy, gdy faktycznie teksty te istnieją (co nie zawsze ma miejsce).

Wróćmy jednak teraz od tekstów do kontekstów wypowiedzi



naturalnych, a tym samym do podstawowego problemu znaczenia i interpretacji. Wypowiedzi naturalnej nie można wyodrębnić bądź opisać wyłącznie niezależnie od kontekstu ani też znaczenia jej nie można zrozumieć niezależnie od kontekstu. W rzeczy samej, to, co często mamy na myśli, mówiąc o „znaczeniu” wypowiedzi, jest jej kontekstem, tj. układem warunków, które spowodowały wystąpienie wypowiedzi i przesądziły o jej formie. Proponowanej tu koncepcji znaczenia nie przedstawiamy jako analizy wszystkich licznych sensów, w których termin ten jest lub mógłby być stosowany, ani też z pewnością jako rozwiązania wciąż pomnażającej się ilości problemów związanych ze znaczeniem we współczesnym językoznawstwie i filozofii. Jednakże przyczynowa koncepcja znaczenia (taka jak ta) ma wiele dobrych stron, zwłaszcza tutaj, ponieważ pozwala nam lepiej docenić odrębny charakter wypowiedzi poetyckiej oraz jej „interpretacji”. Co więcej, odrębność ta nie jest tak zupełna, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, jako że „znaczenie” w sensie przyczyn lub wyznaczników będzie często równoznaczne ze znanym użyciem tego terminu.

Muszę podkreślić, że zajmuję się tutaj znaczeniem nie wyrazów, lecz wypowiedzi, które to rozróżnienie nie zawsze bywa zrozumiane nawet przez tych najbardziej zainteresowanych tymi problemami. Znaczenia owych abstrakcyjnych klas zwanych wyrazami można ustalić, określając konwencje rządzące ich użyciem w danej wspólnocie językowej, zwykle na podstawie własnego doświadczenia językowego albo, gdy pojawiają się trudności, z pomocą słownika lub przedstawiciela filozofii analitycznej. Jednakże słowniki i filozofowie niewiele mogą pomóc, gdy chodzi o ustalenie znaczenia poszczególnych wydarzeń werbalnych. Gdy zwyczajnie mówimy o znaczeniu jakiejś wypowiedzi (tj. tego, co ktoś powiedział), chodzi nam zwykle nie o definicje wyrazów, które się na tę wypowiedź składają, czy nawet, w zawężonym sensie, nie o to, do czego wypowiedź się „odnosi”, lecz raczej o to, dla czego ona wystąpiła: o sytuację i motywy, które ją wywołały, o zespół warunków tak „zewnętrznych”, jak „wewnętrznych”, fizycznych i psychologicznych, które sprawiły, że mówiący wypowiedział to właśnie zdanie w tym czasie i w tej formie — innymi słowy o to, co nazywamy kontekstem wypowiedzi.

Np. definicje i denotacje nie są tym, co interesuje Johna, gdy pyta: „Co masz na myśli?” w odpowiedzi na uwagę swego przyjaciela: „Wiesz, myślę, że Bill to głupiec”. Wskazanie na Billa tudzież analiza „pojęcia” głupoty nie byłyby prawdopodobnie właściwą odpowiedzią na pytanie Johna. Wiedząc o tym, jego przyjaciel opisze raczej pewne okoliczności, poczynione przez siebie obserwacje, odniesione wrażenia (może również motywy, jakimi się kieruje, wypowiadając je właśnie w tej chwili) itd., aż do chwili, gdy John powie: „No tak, teraz rozumiem, co masz na myśli”, zaznaczając, że ku swemu zadowoleniu ustalił racje lub przyczy-

ny uwagi przyjaciela. Określenie „ku swemu zadowoleniu” jest tu istotne, gdyż jest mało prawdopodobne, by John faktycznie zdołał ustalić wszystkie wchodzące w grę czynniki.

Rzadko zdarza nam się „w pełni zrozumieć” cudze wypowiedzi, nie dążymy zresztą do tego i nie jest to konieczne. Kryteria właściwego zrozumienia wypowiedzi różnią się bardzo w zależności od charakteru wypowiedzi oraz od głównych celów i zainteresowań mówiącego i słuchającego. I choć czasami (np. w gabinecie psychoanalitycznym) można doszukiwać się coraz bardziej subtelnych i zawilych motywów, zarówno słuchający, jak i mówiący zadowolają się zwykle czymś znacznie skromniejszym niż całkowite ustalenie w s z y s t k i c h wyznaczników. Zazwyczaj nie jest to konieczne i oczywiście zwykle niemożliwe, by słuchacz ustalił wszystkie uwarunkowania składające się na kontekst wypowiedzi. Nie jest to konieczne, gdyż okaże się, że liczne spośród nich są błahy i nieistotne dla jego zainteresowań. Nie jest to też możliwe — czy to ze względu na to, że pierwotny kontekst mówiącego jest odległy w czasie i przestrzeni, czy też dlatego, że liczne źródła mowy nie są widoczne na podstawie bezpośredniego kontekstu bądź są one jakby prywatną i wewnętrzną własnością mówiącego. Słuchacz czy odbiorca jest zatem zobowiązany zawsze do „interpretowania” tego, co zostało powiedziane lub napisane, tzn. że w zależności od stopnia z a i n t e r e s o w a n i a słuchacza owymi niedostępnymi wyznacznikami musi on je sobie wyobrażać i odkrywać w drodze stawiania hipotez i wyciągania wniosków.

Kiedy czytamy zapisaną wypowiedź przyjaciela, np. list od niego, jesteśmy może bardziej świadomi interpretacji jako takiej, niż gdybyśmy słuchali go mówiącego, ale proces interpretowania zachodzi w obu przypadkach i jest oparty na podobnych zasadach: polega on częściowo na wnioskowaniu na podstawie naszej osobistej wiedzy o przyjacielu, ale przede wszystkim na wnioskowaniu na podstawie wszystkich naszych wcześniejszych doświadczeń, a zwłaszcza wcześniejszych doświadczeń językowych. I jeśli przyjaciel czyni aluzje, czy to w mowie, czy na piśmie, do spraw, o których nic konkretnie nie wiemy (np. do jakiejś osoby trzeciej, której nigdy nie widzieliśmy, lub do miejsca, w którym nie byliśmy), uzupełniamy wówczas naszą niewiedzę, stwarzając sobie w wyobraźni obraz tego, co znamy jedynie ogólnie. Warto jednak podkreślić, że tego rodzaju obrazy stanowią próbę odtworzenia lub przybliżenia się do f a k t y c z n y c h okoliczności, mogą być zatem korygowane, jeśli by nasza wiedza stała się bardziej konkretna („Ach, to ty jesteś bratem Karola. Z tego, co mi mówił, wyobrażałem sobie, że jesteś o wiele starszy”).

Tym, co sprawia, że list jako wypowiedź może być szczególnie interesujący, jest fakt, że w braku informacji uzupełniających, przekazywanych zwykle odbiorcy za pomocą intonacji, gestów oraz wspólnego kon-

tekstu zewnętrznego (w listach nie możemy wskazywać na rzeczy), ten rodzaj informacji zostaje zwykle uzupełniony przez pisarza innymi środkami: przez wyraźne aluzje („Pisząc to, siedzę przy oknie mojej pracowni — wiesz, przy tym, które wychodzi na ogród z tyłu domu”, itd.), za pomocą znaków graficznych zastępujących intonację (np. podkreślenia, interpunkcja, odstępy), a także za pomocą bardziej subtelnych modyfikacji samego języka (np. modyfikacje stylistyczne, składniowe, zmiany w doborze słownictwa, użycie metafory). Składnia w listach nie tylko może, lecz musi być ściślej kontrolowana, jako że spoczywa na niej większy ciężar informacyjny niż w mowie potocznej. Niewątpliwie dlatego, że częstokroć jesteśmy mniej lub bardziej świadomi rodzajowego związku naszych listów z „literaturą”, chętniej stosujemy w nich formy takie jak archaizmy i obrazowanie metaforyczne, które w rozmowie mogłyby się wydać pretensjonalne lub z innych względów niestosowne. To jednak nie tłumaczy w pełni faktu, iż niektórzy z nas zaczynają w listach błyszczeć nietypową dla siebie elokwencją i „literackością”; albowiem, jak zobaczymy, są jeszcze inne powody, dla których cechy językowe listów wykazują często interesujące podobieństwo do cech powszechnie przypisywanych wypowiedzi poetyckiej, do której z radością wreszcie teraz przejdę.

## II

Wiersze nie są wypowiedziami naturalnymi, ani historycznie niepowtarzalnymi aktami czy wydarzeniami werbalnymi; w istocie wiersz w ogóle nie jest wydarzeniem i nie można o nim powiedzieć, że kiedykolwiek „zdarzył się” w dosłownym znaczeniu. Gdy czytamy tekst jakiegoś wiersza lub słuchamy jego recytacji, naszą reakcją nań jako na pewną strukturę językową rządzą całkiem szczególne konwencje i właśnie zrozumienie, że te konwencje tutaj działają, odróżnia wiersz jako językowe dzieło sztuki od wypowiedzi naturalnej. Działanie tych konwencji jest najlepiej widoczne w poezji dramatycznej, tj. w sztukach, gdzie rozumie się, że akty i zdarzenia przedstawione na scenie nie dzieją się, lecz są przedstawieniem dziania się. Gdy oglądamy spektakl *Hamleta*, nie widzimy królowej wypijającej truciznę, lecz odtworzenie tego wydarzenia, o którym można powiedzieć, że „zdarzyło się” tylko w tymże odtworzeniu. Ale wśród aktów i wydarzeń przedstawionych na scenie są również akty werbalne. Gdy aktor kreujący Klaudiusza pochyla się i wyciąga ramię gestem wyrażającym przerażenie i nieskuteczną przestrożę (przedstawiając w ten sposób człowieka pochylającego się, wyciągającego ramię itd.), tenże aktor wypowiada również słowa: „Nie, Gertrudo, nie pij!”, przedstawiając w ten sposób człowieka wypowiadającego te słowa. Nie wyczuwamy tu żadnego zasadniczego braku ciągłości między odegraniem czynności fizycznej a ode-

graniem wypowiedzi, która oczywiście jest czynnością fizyczną, choć ma też inne cechy przesłaniające czasem ów fakt.

Większość z nas chętnie zgodziłaby się z istnieniem tego, co można by nazwać wypowiedzią mimetyczną [*mimetic discourse*], tj. z istnieniem fikcyjnego przedstawiania mowy, przynajmniej w poezji dramatycznej. Ja chciałabym jednak zwrócić uwagę, że można w ten sposób patrzeć na całą poezję, że za wypowiedź mimetyczną można uważać nie tylko przedstawienie mowy w dramacie, ale również liryki, poematy epickie, opowiadania i powieści. Chciałabym w rzeczy samej zaznaczyć, że właśnie fikcyjne przedstawienie wypowiedzi jest dokładnie tym, co wyodrębnia tę klasę utworów werbalnych, którą tak trudno jest nazwać i odróżnić, mianowicie „literaturę fikcyjną [*imaginative literature*]” lub „poezję w szerokim znaczeniu”.

Mimetyczna koncepcja poezji jest oczywiście dość stara i teoretycy współcześni nadal utrzymują, że literatura należy do sztuk przedstawiających. Jednakże wcale nie jest jasne, jaką lub jakiego rodzaju rzecz wiersz „naśladuje” czy przedstawia. Jeden z popularnych poglądów wydaje się głosić, że poezja, najwidoczniej analogicznie do malarstwa, przedstawia w jakiś sposób „obrazy w słowach”. Lub też, ze względu na istnienie licznych wierszy oraz fragmentów powieści pozbawionych obrazów, przedstawia ona myśli bądź uczucia autora lub jego postaci. Albo, z uwagi na zbyt ograniczający charakter nawet takiego sformułowania, twierdzi się czasem, że dzieła literackie, szczególnie utwory narracyjne [*narrative fictions*], przedstawiają wyobrażone zdarzenia lub nawet światy — jak się z powagą dodaje — za pośrednictwem języka. Nie będę się tu starała zasygnalizować wszystkich problemów, jakie pociągają za sobą koncepcje tego rodzaju<sup>3</sup>; gdyż pragnę jedynie wskazać na fakt, że wszystkie one pomijają to, co mogłoby się wydawać czymś najbardziej wyrazistym, mianowicie fakt, iż tym, co wiersze przedstawiają w tworzywie językowym, jest sam j ę z y k lub dokładniej ludzka mowa, wypowiedź. Proponowana tutaj definicja jest próbą ogarnięcia poezji z dwóch stron: po pierwsze, w odróżnieniu od innych sztuk mimetycznych, po drugie — w odróżnieniu od innych utworów językowych. Wiersz jako mimetyczne dzieło sztuki przedstawia w sposób odrębny i charakterystyczny nie obrazy, myśli, uczucia, postaci, sceny czy światy, lecz m ó w i e n i e [*discourse*]. Poezja, podobnie jak dramat, przedstawia działania i wydarzenia, ale wyłącznie werbalne. I jako utwór werbalny jest wiersz, w sposób tylko dla siebie właściwy i charakterystyczny, nie wypowiedzią naturalną, lecz jej p r z e d s t a w i e n i e m.

Wiersz przedstawia mówienie w tym znaczeniu, w jakim sztuka dramatyczna jako całość przedstawia ludzkie działania oraz zdarzenia

<sup>3</sup> Moje rozważania na ten temat można znaleźć gdzie indziej: zob. B. Herrnstein Smith, *The New Imagism*. „Midway” (zima 1969), s. 27—44.

lub w jakim dziele malarskie przedstawia przedmioty widzialne. Kiedy mówimy o przedmiotach przedstawianych w dziele malarskim lub przez nie, rozumiemy, że nie muszą one odpowiadać żadnym konkretnym przedmiotom, lecz raczej jakiejś możliwej do wyodrębnienia ich klasie. Obraz może być odmalowaniem pejzażu, który istnieje jako możliwy do zidentyfikowania przedmiot jedynie w samym odmalowaniu. Gdy zatem mówimy o *mimesis* lub przedstawianiu w dziele sztuki, uznajemy, że nie stanowi ono imitacji czy reprodukcji istniejących przedmiotów bądź wydarzeń, lecz jest raczej wytworzeniem przedmiotów i wydarzeń fikcyjnych, których przykłady bądź typy istnieją lub mogą istnieć w rzeczywistości — czy to będą wiejskie pejzaże, rozłączeni przez los kochankowie, czy opłakiwanie zmarłych przyjaciół. Innymi słowy, powiedzenie, że artysta przedstawił pewien przedmiot lub wydarzenie, równa się stwierdzeniu, że skonstruował on fikcyjnego przedstawiciela możliwej do zidentyfikowania klasy przedmiotów lub wydarzeń naturalnych (realnych).

Tym, co częściowo zaciemniło związek *mimesis* literackiej z przedstawieniem malarskim oraz innymi rodzajami przedstawienia artystycznego, są tradycyjne pojęcia wyodrębniające poszczególne sztuki na podstawie charakterystycznych dla nich *t w o r z y w*. Tak więc dźwięk uważa się za tworzywo muzyki, farbę za tworzywo malarstwa, słowa zaś lub język oczywiście za tworzywo poezji. Powstała w następstwie tego formuła: X (dzieło sztuki) przedstawia Y (przedmiot naśladowania) w Z (tworzywo) wywołała więcej problemów, aniżeli rzuciła światła, najjaskrawiej może na polu muzyki, gdzie teoretycy sztuki, kierując się domniemaną powinnością wskazania przedmiotu naśladowanego przez muzykę, wystąpili ze zdumiewającym asortymentem przeróżnych chimer, poczynając od nastrojów uczuciowych, kończąc na stanach duchowych. Nas tutaj jednak interesuje jeszcze inny problem. Materiały plastyczne stanowiące, jak się zakłada, tworzywo sztuk plastycznych, a więc farba, kamień, metal itd., nie posiadają same w sobie, niezależnie od dzieła sztuki, w które zostały uformowane, żadnej zdolności wyrażania. Co więcej, materiały te nie przypominają same w sobie przedmiotów i scen, które przedstawiają. Blok marmuru jest czymś zupełnie różnym od figury człowieka. Jednakże odpowiadające mu tworzywo poezji — *j ę z y k* — nie jest „materiałem surowym”, lecz sam w sobie stanowi system symboli posiadających funkcję wyrażania znaczenia niezależnie od zastosowania w dziełach sztuki. Dlatego właśnie trudno jest przedstawić sobie język jako tworzywo dzieła sztuki, a zarazem przedmiot przez nie przedstawiany.

Jednakże trudność ta leży w istocie w samym tradycyjnym pojęciu tworzywa sztuki, a w szczególności w zawartym w nim *implicite* dualizmie formy i materii. Dualizm ten, tzn. pojmowanie tworzywa sztuki jako pozbawionej formy materii, nie tylko stwarza problemy w odniesieniu

do poezji (jako że język nie jest rzecz jasna materią pozbawioną formy), ale również zaciemnia charakter innych sztuk. Równie dobrze i — jak sądzę — bardziej owocnie moglibyśmy uważać za tworzywo sztuk plastycznych nie farbę i kamień, lecz odbierane wzrokowo właściwości materii lub zgoła elementy oraz dynamikę samej percepcji wzrokowej. I skoro już musimy mieć jakieś równoległe „tworzywo” poezji, byłoby lepiej uczynić nim nie po prostu słowa lub abstrakcyjnie pojmowany język, ale całość dynamicznego kompleksu zachowania i doświadczenia językowego.

Jeśli jednak przystaniemy na całkowitą rezygnację z tradycyjnego pojęcia tworzywa sztuki, będziemy mogli lepiej ocenić zasadniczy charakter przedstawiania poetyckiego oraz jego związek z artystyczną *mimesis* w ogóle. Jak wspomniałam wyżej, dzieło sztuki można sobie wyobrazić nie jako imitację, w jakimś innym „materiale”, „formy” poszczególnych przedmiotów lub wydarzeń już istniejących w naturze, lecz jako stworzenie fikcyjnego przedstawiciela pewnej klasy przedmiotów bądź wydarzeń naturalnych. Obrazy malarskie są zatem fikcyjnymi przykładami tego, co w naturze stanowi przedmioty odbierane wzrokowo. Kompozycje muzyczne są fikcyjnymi przykładami zdarzeń odbieranych słuchowo, są — innymi słowy — ustruktrowanymi dźwiękami, wyodrębnionymi spośród dźwięków po prostu występujących w naturze. Wiersze zaś są fikcyjnymi wypowiedziami. Rodzaje wydarzeń naturalnych przedstawianych w poezji są oczywiście dość szczególne: wypowiedzi są same w sobie skonstruowane przez ludzi i w tym sensie są „sztuczne”. Nie powinno to jednak zaciemniać znaczenia, w jakim mimo to pozostają one wydarzeniami naturalnymi, jak np. przelot ptaków, opadanie liści oraz wszystkie konkretne działania poszczególnych ludzi poruszających się w naturalnym wszechświecie i przez ów świat poruszanych.

Sądzę, że z łatwością możemy sobie wyobrazić jako wydarzenie naturalne człowieka idącego, toteż nie powinniśmy mieć trudności z podobnym przedstawieniem sobie człowieka mówiącego, jako że — jak już sugerowałam — nie ma rzeczywistego braku ciągłości między czynnościami werbalnymi i niewerbalnymi. Obraz może przedstawiać, poprzez wizualną konfigurację linii i barwy, idącego człowieka czy śpiące dziecko, ponieważ wydarzenia takie są normalnie postrzegane przede wszystkim jako wydarzenia wizualne. I choć artysta plastyk może również przedstawić człowieka mówiącego (przychodzą np. na myśl niektóre sztychy Daumiera przedstawiające prawników pochłoniętych ożywioną dyskusją), nie może on przedstawić plastycznie samej wypowiedzi, mowa bowiem nie jest odbierana jako wydarzenie wizualne, poza oczywiście przypadkami, kiedy występuje w formie pisanej, do której to sprawy powrócę później. Na razie pójdźmy nieco dalej śladem przykładu Daumiera. Jako artysta plastyk był on rzecz jasna nadzwyczaj wrażliwy

na ekspresyjne oraz z innych względów innteresujące cechy w y g l ą d u swoich współziomków — interesował go sposób, w jaki się razem ustawiali, „wyraz” ich twarzy, gesty ich rąk itd. Gdyby był również — jak niektórzy ludzie — nadzwyczaj wrażliwy na ekspresyjne i z innych przyczyn interesujące cechy m o w y swoich współziomków, być może dążyłby także do ich przedstawienia. Ale jak mógłby tego dokonać? Sugeruję, że mógłby ułożyć fikcyjne przedstawienie mowy, tzn. wiersz — być może coś na kształt Browninga *The Bishop Orders His Tomb*, wiersz, który — jak sądzę — moglibyśmy uznać za werbalny odpowiednik satyrycznej ryciny Daumiera: *ut pictura poesis*.

Oczywiście bez trudu zdajemy sobie sprawę ze związku „monologów dramatycznych” z właściwą poezją dramatyczną i możemy zobaczyć, jak każde z nich można by przedstawić jako wypowiedź mimetyczną. Chciałabym tu jednak wysunąć ogólniejsze twierdzenie, gdyż sprawą centralną w pojęciu wiersza jako wypowiedzi fikcyjnej nie jest to, że mówca jest „postacią” różną od poety lub że pozorny zwrot do odbiorcy, wyrażane emocje i napomykane wydarzenia są fikcyjne, lecz to, że mówienie, zwracanie się, wyrażanie emocji oraz napomykanie są same w sobie fikcyjnymi aktami werbalnymi. Niewątpliwie wypowiedź fikcyjna będzie często bardzo podobna do potencjalnej wypowiedzi naturalnej, gdyż rozróżnienie to polega przede wszystkim na różnicy formy językowej. Co więcej, o ile pewne cechy formalne, zwłaszcza wersyfikacja, niejednokrotnie oczywiście zaznaczają i pozwalają czytelnikowi zidentyfikować fikcyjność wypowiedzi, samo istnienie tych cech nie stanowi sedna rozróżnienia. Leży ono raczej w zespole konwencji wspólnych poecie i czytelnikowi, według których pewne możliwe do zidentyfikowania struktury językowe uznane są nie za akty werbalne, które przypominają, lecz za przedstawienia takich aktów. Zgodnie z tą konwencją oda Keatsa *Do jesieni* i sonety Szekspira są w równym stopniu fikcyjne co *The Bishop Orders His Tomb* czy *Ulisses* Tennysona. Wszystkie te wiersze rozumie się nie jako zapisy wypowiedzi rzeczywiście wypowiedzianych przez ludzi, którzy poetycko się wysławiali, ale raczej jako struktury językowe skomponowane przez ludzi, których nazywamy poetami, ponieważ komponują takie struktury. Zdania w wierszu mogą oczywiście dość wiernie przypominać zdania, jakie poeta mógł rzeczywiście i naprawdę wypowiedzieć jako osoba historyczna żyjąca w historycznym świecie. Jednakże dopóki zostają podane jako stwierdzenia zawarte w wierszu i uznaje się je za takie, dopóty pozostają fikcyjne. Gdyby ktoś zaproponował, mówiąc: „Ale ja wiem, że Wordsworth miał rzeczywiście na myśli to, co mówi w tym wierszu”, musimy odpowiedzieć: „Chcesz powiedzieć, że Wordsworth miałby to na myśli, gdyby był to powiedział, ale on tego nie mówi”. Jak później wyjaśnię, mamy wolny wybór potraktowania utworu nie jako wiersz, lecz jako wypowiedź historyczną, wtedy jednak

przestają działać konwencje, na mocy których określa się fikcyjność wypowiedzi oraz związane z tym efekty.

W tym miejscu jednakże inna jeszcze sprawa wymaga wyjaśnienia. Nadmieniałam już, że powieści i opowiadania, podobnie jak liryki oraz poematy epickie i dramatyczne, również są fikcyjnymi przedstawieniami wypowiedzi. Fikcyjność prozy powieściowej jest oczywiście powszechnie uznawana, ale sięga ona znacznie głębiej, niż to się czasem wydaje. Albowiem nie tylko postaci i wydarzenia opowiadane w powieści są fikcyjne, nie tylko fikcyjny jest narrator, którego głos te wydarzenia relacjonuje, ale fikcyjna jest również, co najistotniejsze, cała struktura wypowiedzi, poprzez którą przedstawiana jest narracja. W rzeczy samej, jak nam wszystkim wiadomo, wiele powieści, jak np. *Wojna i pokój*, zawiera odniesienia do całkowicie prawdziwych osób i wydarzeń, co było źródłem problemów teoretycznych dla wielu teoretyków literatury. Zasadnicza fikcyjność powieści, podobnie jak wszystkich pozostałych literackich dzieł sztuki, nie leży jednak w nierealności postaci, przedmiotów oraz opowiadanych wydarzeń, lecz w nierealności samego opowiadania. Innymi słowy, w powieści czy opowiadaniu fikcyjny jest akt relacjonowania wydarzeń oraz akt opisywania osób i odnoszenia się do miejsc. Powieść przedstawia werbalne działanie człowieka relacjonującego, opisującego, czyniącego odniesienia.

Rozważmy następujące fragmenty:

a) Był to dzentelmen z dobrego rodu w Buckinghamshire, dziedzic dość pokaźnego majątku, niezwykle uprzejmy i dobrze ułożony. Gdy tylko zaczął bywać w świecie, rzucił się bez reszty w wir zabaw, sportów i życia towarzyskiego najweselszych kręgów salonowych; później wycofał się w środowisko ludzi o bardziej powściągliwym i ponurym usposobieniu.

b) Iwan Iljicz umarł, mając czterdzieści pięć lat, jako sędzia Izby Sądowej. Był on synem urzędnika, który zrobił karierę w Petersburgu w różnych ministerstwach i departamentach, taką karierę, jaka doprowadza pewnych ludzi do sytuacji, z której chociaż wynika jasno, że nie nadają się oni na żadne poważniejsze stanowisko, nie mogą być jednak z powodu swej długiej pracy i swojej rangi wypędzeni<sup>4</sup>.

Pierwszy z nich jest fragmentem charakterystyki Johna Hampdena z *The History of the Rebellion and Civil Wars in England* Clarendona, drugi pochodzi ze *Śmierci Iwana Iljicza* Tolstoja. Zauważmy, że w obu tekstach zawarte są aluzje do rzeczywistych miejsc — Buckinghamshire i Petersburga. Moim zdaniem związek między tymi dwoma fragmentami polega na tym, że drugi z nich jest przedstawieniem rzeczy, którą pierwszy rzeczywiście stanowi, mianowicie biografii. *Śmierć Iwana Iljicza* nie jest biografią postaci fikcyjnej, ale raczej fikcyjną biografią. Fikcyjność nie jest tutaj związana z relacjonowanymi faktami z życia

<sup>4</sup> L. Tolstoj, *Śmierć Iwana Iljicza*. Przełożył J. Iwaszkiewicz. Ilustrował A. Uniechowski. Warszawa 1960, s. 21.



Iljicza, lecz z samym faktem dokonywania przez kogoś narracji. Można by powiedzieć, że Tołstoj udaje, iż pisze biografię, faktycznie zaś ją tworzy.

Jeśli spojrzymy na literaturę z przyjętego tu przeze mnie punktu widzenia, stanie się oczywiste, że rozmaite gatunki sztuki literackiej — np. opowieści, ody klasyczne i liryki — często można odróżnić od siebie według przedstawianych przez nie typów wypowiedzi: dla podanych przykładów będą to kolejno anegdotyczne relacje o dawnych wydarzeniach, mowy publiczne oraz wypowiedź mniej lub więcej prywatna bądź osobista<sup>5</sup>. Sama poezja, w odróżnieniu od powieści i opowiadań, tradycyjnie przedstawia rozmaite rodzaje wypowiedzi mówionej. Niektóre rodzaje wypowiedzi są jednakże same w sobie typowymi tekstami pisanymi, tzn. ich cechą charakterystyczną jest to, że występują w formie pisanej, a nierzadko drukowanej — chodzi tu np. o kroniki, dzienniki, listy, wspomnienia i biografie. Pewne zaś gatunki sztuki literackiej, to, co nazywamy z grubsza „prozą fabularną”, w sposób charakterystyczny przedstawiają te właśnie odmiany wypowiedzi pisanej. Np. powieści, gatunek wyróżniający się tym, że pojawił się po wynalezieniu druku, były zazwyczaj przedstawieniami kronik, dzienników, listów, wspomnień oraz biografii. Ten aspekt prozy fabularnej ma pewne interesujące implikacje, jeśli chodzi o naturę powieści jako tekstów, ale to będziemy mogli lepiej ocenić po uprzednim przypatrzeniu się zagadnieniu tekstów literackich w ogóle.

Wiersz — tj. wypowiedź fikcyjna — składa się wyłącznie ze struktury językowej, czym różni się od wypowiedzi naturalnej, która składa się z wydarzenia językowego występującego w pewnym kontekście historycznym. W kulturach nieliterackich, np. wśród północnozachodnich plemion indiańskich, przechowywanie i powielanie struktury językowej, która byłaby rozpoznawana jako ta piosenka czy to opowiadanie, o ile w ogóle istnieje, odbywa się na zasadzie zapamiętywania i recytacji. Natomiast w kulturze pisma tożsamość wiersza może być zachowana i odtworzona za pomocą znormalizowanego systemu notacyjnego, tj. w tekście pisanim. Tekst wiersza pozostaje jednak w dość szczególnej relacji do wypowiedzi, której jest on z założenia pisanim odpowiednikiem. Nie jest on bowiem ani transkrypcją wypowiedzi, która faktycznie wcześniej wystąpiła w jakimś konkretnym czasie (tak jak pierwsze przemówienie królowej Elżbiety do parlamentu), ani też wypowiedzią naturalną w formie pisanej (taką jak prywatny list). Przypomina on raczej zapis nutowy kompozycji muzycznej albo tekst sztuki, a więc jakby

---

<sup>5</sup> Określenie „wypowiedź prywatna lub osobista” można rozszerzyć tak, by obejmowało mowę tak zewnętrzną, jak i wewnętrzną. Przedstawieniem tej ostatniej, zwłaszcza w liryce romantycznej i współczesnej, zajmują się w *Poetic Closure*, s. 139—150.

listę uwag formalnych określających sposób fizycznego wykonania pewnych wydarzeń. Tekst wiersza mówi nam, innymi słowy, jak wykonać akt werbalny przezeń przedstawiony. Jest to dość oczywiste, gdy chodzi o tekst sztuki, który wskazuje wykonawcy sposób odegrania czynności werbalnych, jak również czynności w sposób bardziej oczywisty fizycznych: np. „wchodzi”, „wychodzi”, „zostaje przebity”, „pada”, mówi „Umarłem, Horatio; żegnaj, nieszczęsna królowo”. Ale to samo dotyczy każdego tekstu poetyckiego, tj. każdego werbalnego dzieła sztuki przedstawiającego wypowiedź raczej mówioną niż pisaną. Na tekst powieści trzeba, jak za chwilę wyjaśnię, spojrzeć nieco inaczej. Ale poza tym wyjątkiem tekst jakiegokolwiek dzieła literackiego należy interpretować przede wszystkim jako zapis nutowy lub scenariusz, określający wykonanie czysto werbalnego aktu istniejącego wyłącznie w tymże wykonaniu. Wiersz nigdy nie jest powiedziany, nawet przez samego poetę. Jest on zawsze re-cytowany, gdyż bez względu na to, jaki go łączy związek ze słowami, które poeta mógł rzeczywiście powiedzieć, jako wiersz nie ma on żadnej pierwszej historycznej realizacji. To, co poeta komponuje jako tekst, nie jest aktem werbalnym, lecz raczej pewną strukturą językową, która w procesie jej odczytywania lub recytacji staje się przedstawieniem aktu werbalnego.

Jak zaznaczyłam wyżej, dzieła prozy fabularnej wyróżniają się tym, że są przedstawieniami wypowiedzi pisanych, nie mówionych, z tej też przyczyny teksty powieści są — co ciekawe — bardziej zbliżone do obrazów malarskich niż do zapisów muzycznych. Tym, co przedstawia tekst *Klarysy* Richardsona, nie jest mowa pewnych postaci, lecz raczej zbiór ich listów; *Dawid Copperfield* nie przedstawia wypowiedzianych głośno reminiscencji pewnego człowieka, ale jego autobiografię. Każda powieść sama w sobie, tj. znaki wydrukowane na jej stronach, a nawet, przynajmniej, same strony plus okładka i oprawa, stanowi obraz, fikcyjny przykład, pewnego rodzaju książki. W istocie, biorąc pod uwagę trójwymiarowość egzemplarza powieści, którą trzymamy w ręku, można by go sobie wyobrazić jako rzeźbę, której autor nie zadowolił się przedstawieniem jedynie zewnętrznych cech fizycznych książki, ale zapragnął przedstawić sam jej tekst. Zamiast jednak sprawę komplikować, możemy przynajmniej zgodzić się co do tego, że tym, co przedstawia tekst powieści, jest — ściśle biorąc — właśnie t e k s t.

Dalej będę się ponownie zajmować poezją w węższym znaczeniu, tj. poezją jako zbiorem przedstawień wypowiedzi mówionej, zazwyczaj wierszowanej. Niektóre z moich twierdzeń będą wymagały nieco innego lub dodatkowego sformułowania w odniesieniu do powieści, czyli przedstawienia wypowiedzi pisanej, nie ma tu jednak miejsca na to, by je rozwinąć.

Mimo że wiersz, inaczej niż wypowiedź naturalna, składa się wyłącznie ze struktury językowej, nie odbieramy — rzecz jasna — wier-

szy jako czystych form lub jedynie zestawień dźwięków, podobnie jak nie odbieramy sztuk jako czysto formalnych struktur ruchowych, czy tradycyjnych dzieł malarskich jako czystych konfiguracji linii i barwy. Albowiem każdą z tych rzeczy uważa się za sztukę przedstawiającą, której odbiorca z łatwością odczytuje pewne znaczenie lub kontekst, aczkolwiek fikcyjny, przedstawianych przedmiotów, czynności oraz wydarzeń. W przedstawieniu *Hamleta* kurtyna unosi się i widzimy w półmroku sceny postać ludzką przytupującą i chuchającą w dłonie. Zanim padnie choć jedno słowo, wywnioskowaliśmy, że kontekstem wypowiedzi bohatera jest chłodna noc. Czytamy sonet Szekspira lub słuchamy jego recytacji: „Dla mnie, mój przyjacielu, zawsze będziesz młody”<sup>6</sup> i bez względu na to, jak niewiele nam wiadomo o Williamie Szekspirze ze Stratfordu tudzież o rozmaitych hrabiach, z którymi mogły go łączyć intymne stosunki, od razu zaczynamy stwarzać dla tych słów prawdopodobny i stosowny kontekst — wiemy przynajmniej to, że mówiący zwraca się do jakiejś drugiej osoby, którą uważa za swego przyjaciela. Wszystkie nasze doświadczenia językowe oraz konteksty, w jakich ludzie mówią, nie tylko umożliwiają nam wyciągnięcie takiego wniosku, ale nas w istocie do tego zobowiązują.

W trakcie naszego życia, jako istoty posługujące się językiem, nauczyliśmy się w pewien sposób reagować na struktury językowe: nauczyliśmy się mianowicie interpretować ich znaczenia, tzn. wnioskować o ich kontekstach na podstawie ich form. Efekty poezji jako sztuki przedstawiającej zależą od siły naszej zwyczajowej skłonności do wnioskowania o kontekstach na podstawie struktur językowych. Zauważmy, że Milton w *Raju utraconym* nie stwarza Ewy ani Raju; stwarza on raczej zdania o „Ewie” i o „Raju”, które sprawiają, że czytelnik stwarza pewną kobietę i miejsce po to, by niejako zaopatrzyć te zdania w przedmioty, do których się odnoszą. Inne sztuki przedstawiające uzależniają swoje efekty od analogicznych skłonności u widza: malarstwo iluzjonistyczne np. wykorzystuje zasadnicze nawyki percepcji wzrokowej w celu przeistoczenia konfiguracji linii i barw na powierzchni płaskiej w obraz trójwymiarowej sceny lub przedmiotu. Tylko dzięki uwarunkowaniom percepcyjnym powstałym w toku naszych doświadczeń w postrzeganiu świata naturalnego możemy ujrzeć jako krowę pasącą się w oddali to, co w rzeczywistości jest jedynie kilkoma barwnymi pociągnięciami pędzla w górnej części jakiegoś płótna. Ten proces interpretacyjnego wypełniania czy percepcyjnego wnioskowania jest bardzo podobny do procesu, w którym na podstawie kilku linijek wiersza wnioskujemy o bogatym kontekście motywów, uczuć i sytuacji. „Dla mnie, mój przyjacielu, zawsze będziesz młody”. Siedem skromnych słów, które

<sup>6</sup> *Sonet 104*. Przełożył J. S. Sito. W: W. Shakespeare, *Sonety*. Wybrał i opracował J. S. Sito, wstępem poprzedził J. Kott. Warszawa 1964, s. 245.

wołują do nas człowieka, jego świadomość patosu przemijania i jego poryw, by zaprzeczyć, iż to przemijanie ma władzę nad przyjacielem.

W ten sposób, chociaż wiersz jest wypowiedzią fikcyjną pozbawioną realnego i konkretnego kontekstu historycznego, jego specyficzny efekt polega na stworzeniu jego własnego kontekstu lub — ściślej mówiąc — na zaproszeniu czytelnika i umożliwieniu mu stworzenia prawdopodobnego kontekstu. Mówiąc zatem o interpretacji wiersza, mamy w dużej mierze na myśli właśnie ów proces wnioskowania, przypuszczania oraz faktycznego tworzenia kontekstów<sup>7</sup>. Ale konteksty te, tzn. „znaczenia”, które na pół tworzymy, na pół postrzegamy, nie mogą być więcej niż „prawdopodobne”, wiersz bowiem jest wypowiedzią fikcyjną, jego konteksty nie mogą więc być ani odkryte, ani sprawdzone w naturze bądź historii. Jak już wcześniej zauważyliśmy, interpretując wypowiedź naturalną, dążymy do ustalenia jej rzeczywistych historycznych uwarunkowań, czyli kontekstu, który faktycznie spowodował jej powstanie i formę. Bez względu na to, jak bardzo złożony i nieuchwytny może być ten kontekst, pozostaje on jednak historycznie określony i konkretny. Kontekst wypowiedzi fikcyjnej natomiast jest historycznie nieokreślony. Nie znaczy to bynajmniej, że mamy traktować wiersz jako anonimowy dar, który spadł z nieba, czy też, że mamy pomijać fakt, iż został napisany przez rzeczywistego człowieka w konkretnym czasie i miejscu. Oznacza to raczej konieczność odróżnienia aktu pisania wiersza dokonanego przez poetę od aktu werbalnego przedstawianego przez wiersz, dokładnie tak, jak odróżnilibyśmy akt napisania *Hamleta* przez Szekspira od aktów księcia Danii przedstawionych w sztuce. Szekspir napisał sztukę w roku, powiedzmy, 1603, ale w którym roku Hamlet zabił Klaudiusza? W pewnym sensie zabija on Klaudiusza w każdorazowym spektaklu sztuki, czy to w roku 1603, czy 1970; w innym sensie jednak zabicie Klaudiusza jest aktem, który się nie zdarzył, nie zdarzy i nie może się zdarzyć w świecie historycznym. Może on istnieć jedynie jako przedstawienie. A zatem napisanie sztuki było wydarzeniem historycznie określonym, ale wydarzenia przedstawione w sztuce są historycznie nieokreślone. Oznacza to m. in., że gdy zapytamy, dlaczego Hamlet obraża Ofelię w scenie klasztornej, nie będziemy się spodziewali znalezienia odpowiedzi ani w szcze-

<sup>7</sup> Należy podkreślić, że nie mam tu na myśli owych oficjalnych, publicznie wygłaszanych „interpretacji” poezji związanych z akademickimi czy zawodowymi badaniami literackimi, lecz raczej nieformalne i nierzadko prywatne poczynania czytelnika jako takiego lub to, co możemy inaczej nazwać czytelniczym odbiorem czy też przeżyciem wiersza. Oczywiście oficjalne badania literackie są w znacznej mierze rozszerzeniem owych nieformalnych czynności, lecz sam fakt, że badacze zawodowi wypowiadają się publicznie, pociąga za sobą dodatkowe starania i obowiązki, ja zaś nie ośmielię się ich tutaj ani ograniczać, ani wyjaśniać. Zob. jednak przyp. 11 poniżej.

gółach historycznych z życia Szekspira, ani w okolicznościach towarzyszących pisaniu sztuki. Znajomość tych szczegółów i okoliczności może być nam oczywiście pomocna w wyjaśnieniu, dlaczego Szekspir napisał sztukę, w której bohater imieniem Hamlet obraża bohaterkę imieniem Ofelia, ale to jest zupełnie odrębna kwestia. Aby zrozumieć, dlaczego Hamlet obraża Ofelię, czytelnik musi wywnioskować prawdopodobny układ motywów i sytuacji warunkujących ten akt na podstawie, z jednej strony, struktury językowej sztuki oraz, z drugiej strony, całości swojej wiedzy o świecie ludzi, o związkach zachodzących między ich aktami a ich położeniem i motywami.

Podobnie, gdy chodzi o sonet Szekspira, powiedzmy 87, zaczynający się od słów: „Żegnaj! Tyś jest zanadto dla mnie cenna, / Być może, wiesz, jak wiele jesteś warta (...)”<sup>8</sup>. Aby zinterpretować go jako wiersz, aby zrozumieć, dlaczego mówiący z nutką takiej goryczy mówi „żegnaj” do kogoś, o kim sądził, że łączy go więzy miłości, czytelnik nie będzie potrzebował żadnych szczegółów dotyczących prywatnego życia Szekspira: nie będzie mu potrzebna tożsamość ani charakter moralny owych młodych osób, kimkolwiek one były, które Szekspir znał w owym czasie, ani też znajomość konkretnych szczegółów owej zdrady osobistej, na skutek której cierpiał, ani też znajomość opinii Szekspira o samym sobie jako kochanku. Czytelnikowi potrzebna jest natomiast zdolność wyobrażenia sobie rodzaju sytuacji, która mogła doprowadzić człowieka do takich uczuć i do takiej wypowiedzi; czytelnik może w sobie taką zdolność rozwinąć wyłącznie na podstawie swoich własnych doświadczeń z ludźmi, sytuacjami, w jakich się znajdują, uczuciami, a w szczególności — doświadczeń z ich językiem.

Interpretacja wiersza jako wypowiedzi historycznej może służyć specyficznym celom historyka literatury lub biografy, ale ma ona wszelkie dane, by wydać się płytką, zubożającą czy nazbyt „dosłowną” dokładnie w tym stopniu, w jakim redukuje kontekst wiersza do szczegółów historycznych, a także sugeruje, iż znaczeń wiersza można doszukiwać się jedynie w historycznie określonym kontekście. Np. niedawny wydawca *Sonetów* Szekspira poprzedza sonet 107 taką oto adnotacją, stanowiącą część jego sprawozdania z tego, co działo się w osobistym życiu poety dokładnie w momencie pisania przez niego tych wierszy:

Szekspir zdołał właśnie uniknąć niebezpieczeństwa wmieszania jego kompanii w spisek Essex'a i (...) Królowa, wściekła na Pembroke'a, który będąc ojcem dziecka Mary Fitton, nie chciał jej poślubić, wtrąciła Pembroke'a do więzienia<sup>9</sup>.

Po czym następuje sonet:

<sup>8</sup> *Sonet 87*. Przełożył J. Łowiński. W: Shakespeare, *Sonety*, s. 211.

<sup>9</sup> *The Sonnets, Songs, and Poems of Shakespeare*. Ed. O. J. Campbell. New York and Toronto 1964, s. 136.

Kto przyszłość poznał, czyli duszę świata,  
 Czyli mym łekom ta jest wiedza dana?  
 Nieprzeliczone są miłości lata,  
 Choć i w ciemnicy była, i skowana <...><sup>10</sup>

Istotnie ciemnica i okowy, jeśli interpretować, jak sugeruje ten wydawca. Ale czytelnikowi, który potraktował ten sonet jako wiersz, interpretacja taka wyda się absurdalna i to nie dlatego, że jej historyczne podstawy są w istocie dość wątpliwe, ale dlatego, że przywołanie tego rodzaju szczegółów, nawet jeśli są one ścisłe, nie daje im większego prawa do stanowienia „prawdziwego” znaczenia wiersza aniżeli interpretacja wywodząca się z samego wiersza i dostarczająca mu odpowiednio bogatego, subtelnego oraz spójnego kontekstu ludzkich uczuć, zupełnie niezależnie od Pembroke’a, Mary Fitton, tudzież konkretnych więzień oraz spisków.

Zaznaczyłam już wcześniej, że listy prywatne charakteryzują się często właściwościami, które kojarzą się nam z wypowiedzią poetycką; cechuje je pewna „literackość” wywołana np. niezwykle zręcznymi konstrukcjami składniowymi, precyzją wysłowienia się, rozbudowanymi i szczegółowymi opisami, użyciem obrazowania, aluzji i metafory. Ponieważ list odczytywany jest w kontekście odległym czasowo i przestrzennie od tego, w którym powstał, jego autor musi przekazać wyłącznie poprzez strukturę językową ten rodzaj dodatkowych informacji, których w innej sytuacji, tzn. w bezpośredniej rozmowie, dostarcza kontekst fizyczny wspólny mówiącemu i słuchaczowi, a także intonacja i gestykulacja mówiącego. Autor listu musi — innymi słowy — maksymalnie wykorzystać wszelkie czysto językowe możliwości ekspresji, aby umożliwić adresatowi właściwe wnioskowanie i zrekonstruowanie znaczeń oraz kontekstu wypowiedzi oryginalnej.

Poeta oczywiście poddany jest tym samym, a nawet większym ograniczeniom. Musi on przekazać swym czytelnikom nie tylko kontekst odległy od nich w czasie i przestrzeni, ale taki, który nigdy nie istniał w historii czy w naturze i który składa się wyłącznie z tego, co czytelnik będzie mógł skonstruować (raczej niż zrekonstruować) na podstawie formy językowej wiersza. Co więcej, poeta musi zasugerować, i to wyłącznie za pomocą możliwości językowych, nie tylko prawdopodobny i interesujący kontekst tego, co nie posiada niezależnego istnienia, ale też przeżycia, postawy, uczucia i wręcz tożsamość mówiącego, który nigdzie indziej nie istnieje i o którym czytelnik nie posiada żadnej innej wiedzy. Na koniec, zwłaszcza dlatego, że tekst wiersza ma funkcjonować jako scenariusz jego przyszłego wykonania (i to przez recytatorów innych niż poeta), musi on określać czy też reżyserować sposób swej ustnej realizacji, włączając tempo oraz inne cechy intonacyjne.

<sup>10</sup> *Sonet 107*. Przełożył J. M. Rymkiewicz. W: *Shakespeare, Sonety*, s. 251.

Tak więc poeta będzie w ułożonej przez siebie strukturze werbalnej wyteżał do ostatnich granic ekspresyjne środki językowe; a poza tymi granicami wynajdzie nieraz i nowe. Ale to, co czasem nazywamy „środkami poetyckimi” (możemy tu włączyć rytm oraz metrum), znajduje się w gruncie rzeczy w obrębie potencjalnych cech ekspresyjnych wypowiedzi naturalnej. Tropy i figury, przekształcenia idiomatycznej składni, odchylenia od idiomatycznej frazeologii, obrazowanie i operowanie aluzją — wszystko to nie jest, rzecz jasna, zarezerwowane tylko dla wypowiedzi poetyckiej ani nie może być uważane za wyróżnik języka poetyckiego. Środki te nie definiują poezji, lecz są raczej konsekwencją tego, co ją wyróżnia, mianowicie jej fikcyjności.

Jako że wiersz nie jest odbiciem kontekstu, lecz kreuje kontekst, w którym zawierają się jego znaczenia, jego struktura językowa jest nadzwyczaj obciążona. Język poetycki wydaje się — i istotnie jest — bogatszy, bardziej „sugestywny”, „konotacyjny” i „ewokacyjny” od języka naturalnego dokładnie dlatego i do tego stopnia, w jakim domaga się współpracy czytelnika w tworzeniu swych znaczeń. W naszych wysiłkach zinterpretowania wiersza, czyli skonstruowania kontekstu sytuacji i motywów ludzkich, koniecznego dla realizacji jego znaczeń, korzystać będziemy z całego zasobu naszego doświadczenia życiowego i językowego. Częstokroć czynność interpretacji poezji staje się dla nas rzeczywiście okazją do rozpoznania oraz uznania uczuć inaczej w pewnym sensie niedostępnych, tej naszej wiedzy, której byśmy w żaden inny sposób nie poznali. Im bogatsze i bardziej rozległe są nasze własne doświadczenia i uczucia — czy, jak to się mówi, „im więcej w nosimy do wiersza” — tym większe ma on dla nas znaczenie i oczywiście dlatego właśnie kolejne lektury wiersza „odsłaniają” jego dalsze znaczenia. Język wiersza jest, jak się wydaje, charakterystycznie „skondensowany”, jako że pozwala na taką niezwykłą i nieprzerwaną ekspansywność znaczenia, które nie będąc ograniczonym do własnych skończonych i konkretnych determinantów wiersza, czerpie z całej naszej wiedzy, jaka może być z wierszem powiązana. Język wiersza znaczy tak długo, jak długo posiadamy dla niego znaczenia. Jego znaczenia zostają wyczerpane tylko u granic własnego doświadczenia i wyobraźni czytelnika.

Teraz jednak powinnam się ustosunkować do mogącego się nasunąć podejrzenia, iż przedstawiony tu pogląd na interpretację prowadzi wprost do obozu subiektywistów, czyli tych, którzy lekceważąc odkrycia historii literatury i nauki o literaturze, gotowi są utrzymywać, że wszelkie znaczenia wiersza są z gruntu „osobiste” i że wszystkie są równie słuszne. Nie mamy tu jednak z niczym takim do czynienia. Mówiąc o kontekstach kreowanych i dostarczanych przez czytelnika, wielokrotnie używałam słowa „prawdopodobny”; i chociaż mogło się wydać, że mam na myśli: „Jeśli dane znaczenie odpowiada, niechaj pozostanie”, dałam również do zrozumienia, że znaczenie musi odpowia-

dać. Owa odpowiedniość oraz prawdopodobieństwo wiążą się z bardzo istotnymi ograniczeniami interpretacji, znajdującymi się z kolei wśród konwencji wypowiedzi fikcyjnej. Aczkolwiek ograniczenia te różnią się pod wieloma względami od tych, które występują w naszych interpretacjach wypowiedzi naturalnej, niemniej jednak są one istotne; i chociaż nieuchronnie istnieją podstawy do spierania się, gdy chodzi o ustalenie tych ograniczeń dla poszczególnych wierszy, pozostają one jednak względnie obiektywne.

Poeta, pisząc wiersz, czyni pewne założenia dotyczące swych odbiorców, konkretnie to, iż są oni członkami jednej wspólnoty językowej i kulturowej, a dzięki temu mogą i chcą dotrzymywać związanych z tym konwencji językowych, kulturowych, a także literackich. Jak długo nasze interpretacje wiersza oparte są na nieznanomości tych konwencji lub je naruszają, nie jesteśmy odbiorcami tego wiersza i bez względu na to, do czego nam on służy, nie odbieramy go takim, jakim istotnie jest.

Chociaż wiersz jest przedstawieniem wypowiedzi, możemy go zrozumieć i odczytać jego znaczenia tylko na podstawie naszych wcześniejszych doświadczeń dotyczących przedstawionej przezeń rzeczywistości, czyli wypowiedzi naturalnych występujących w historycznych kontekstach. Poeta zakłada więc, że jego czytelnik zna język, jaki dany wiersz przedstawia, oraz konwencje językowe rządzące w tym języku relacją wypowiedzi do jej znaczeń. Jak nam wszystkim jednak wiadomo, konwencji językowej niepodobna prawie oddzielić od konwencji kulturowej. Czytelnik, który napotka w wierszu jakiegoś XVII-wiecznego Anglika słowo „Bóg”, nie może go dowolnie interpretować jako bóstwo muzułmańskie czy bóstwo Indian Hopi, podobnie jak nie może dowolnie interpretować obrazu przedstawiającego koronację królowej Elżbiety jako koronację królowej Syjamu. Co więcej, poeta zakłada, że jego czytelnicy są zdolni rozpoznać jego utwór jako przykład pewnego rodzaju — jako gatunek dzieła sztuki, a co za tym idzie, zinterpretować go w relacji do tych konwencji gatunkowych i artystycznych, które rządziły jego powstaniem. Tak więc czytelnik, który jest zupełnie nieświadomy form oraz tradycyjnych funkcji maski i który błędnie bierze *Comusa* za tekst zwykłej komedii scenicznej, zinterpretuje go oczywiście niewłaściwie. Powinniśmy w tym miejscu zaznaczyć, że nie należy mylić założeń poety z jego intencjami. O ile te ostatnie, czyli intencje poety, są konkretne, osobiste i można o nich jedynie snuć domysły i wysuwać hipotezy, te pierwsze, czyli założenia, są ogólne, wspólnotowe i można je racjonalnie ustalić lub przynajmniej dążyć do tego <sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Wspomniane tu językowe, kulturowe oraz gatunkowe ograniczenia interpretacji są oczywiście tym, do ustalenia czego zmierza znaczna część zawodowych badaczy literatury (lub filologów w szerokim znaczeniu). O ile badania te zajmują



Na zakończenie wypada poczynić pewne uwagi na temat poglądu na interpretację, który tu rozwijam. Rozpoznanie wiersza jako wypowiedzi mimetycznej raczej niż naturalnej, jako werbalnego dzieła sztuki raczej niż wydarzenia w świecie naturalnym, równa się uznaniu go za owoc zamysłu ludzkiego przynoszący pewne wysoko cenione efekty. Nie podnosiłam tutaj podstawowej niewątpliwie kwestii rozróżnienia między efektami bądź funkcjami wypowiedzi fikcyjnej i naturalnej, ponieważ zagadnienie to dotyka istotnych problemów teorii języka, jak również teorii poezji, i nie sposób go przedstawić w kilku zdaniach. Powinniśmy jednak przynajmniej zdać sobie sprawę z faktu, że efekt wiersza, w odróżnieniu od wypowiedzi naturalnej, wynika częściowo ze świadomości czytelnika, iż niejako za wierszem stoi poeta, jego twórca i sprawca. Świadomość ta znajduje też na ogół swe odbicie w naszych interpretacjach, jako że wśród znaczeń, które przypisujemy wierszowi i które w nim odczytujemy, znajdują się owe, jak je nazywa Arystoteles, przyczyny ostateczne wiersza: motywy lub intencje oraz dominujący zamysł poety jako artysty różniącego się zarówno od mówcy naturalnego, jak od fikcyjnego mówcy w wierszu. Zatem obrazę Ofelii przez Hamleta możemy interpretować zarówno w kategoriach prawdopodobnego zbioru motywów ludzkich przypisywanych Hamletowi oraz w kategoriach prawdopodobnego zbioru motywów artystycznych przy-

---

się określaniem istnienia oraz charakteru takich założeń i konwencji na podstawie danych historycznych oraz innych powszechnie dostępnych, stanowią one działalność wartościową z poznawczego punktu widzenia, w wyniku której otrzymujemy wiedzę obiektywnie sprawdzalną i całościową (zakładając probabilistyczny charakter „sprawdzalności” w odniesieniu do faktów historycznych oraz nieuniknione podstawy do niepewności i kontrowersji, gdy chodzi o związek tych faktów z poszczególnymi wierszami). Dobrze byłoby jednak dostrzec różnicę między tego rodzaju działalnością, która jest mniej więcej równoznaczna z polem działania historyka kultury, a tym aspektem zawodowych badań literackich, o których wspomina przyp. 7, tj. publicznym ujawnieniem i rozwinięciem przez badacza jego własnego przeżycia jako odbiorcy dzieła sztuki. Oba rodzaje działalności powszechnie nazywa się „interpretacją” i oczywiście często występują one w połączeniu, ale twierdzenia prawdziwe w stosunku do jednego z nich, nie są prawdziwe w stosunku do drugiego, a poza tym ich funkcje oraz wartość istotnie się różnią. Znaczenia utworu, do których ustalenia dąży „interpretacja” filologiczna, to te, których wiersz jest nośnikiem w relacji do świata historycznego, w którym został skomponowany; znaczenia te również mają charakter historyczny i określony. Natomiast znaczenia, które wiersz posiada ze względu na swoje cechy jako wypowiedź fikcyjna, są historycznie nie określone, a więc nie mogą być przedmiotem wiedzy obiektywnej czy całościowej, choć „interpretacja” ich przez poszczególnych czytelników może nam się wydać z różnych względów interesująca i wartościowa. Można by dodać, że każdą z obu typów interpretacji można z kolei odróżnić od tych interpretacji, o których była krótko mowa poniżej jako o hipotezach i wnioskach czytelnika (a także badacza literatury w przypadku ich publicznego rozwinięcia), które dotyczą dominującego zamysłu artystycznego. Znaczenia terminu „interpretacja” nie ustępują więc liczebnością znaczeniom terminu „znaczenie”.

pisywanych Szekspirowi; i ten sam typ podwójnej interpretacji można zastosować w przypadku każdego innego utworu.

Ten podwójny aspekt interpretacji odzwierciedla bardziej fundamentalną dwoistość istoty poezji, a co więcej — podwójne oblicze sztuki jako takiej. Gdy przyglądamy się jakiemuś płótnu, niezliczone barwne plamy przybierają postać przedmiotów naturalnych należących do świata widzialnego, pozostajemy jednak na pół świadomi faktu, że są to po prostu dotknięcia farbą. Gdy oglądamy sztukę, scena oddala się i osobowość aktorów ustępuje cechom postaci fikcyjnych przez nich portretowanych, ale gdy kurtyna opada po raz ostatni, zaczynamy bić brawo, ale to nie Hamleta oklaskujemy, lecz wykonawców sztuki oraz samego dramaturga. Iluzja sztuki nigdy nie jest oszustwem. Dzieło sztuki wzbudza nasze zainteresowanie, wywiera na nas wrażenie i wzrusza nas jako przedmiot przedstawiany, a zarazem jako samo przedstawienie: jako czyny i namiętności księcia Hamleta oraz jako osiągnięcie artystyczne Williama Szekspira, jako mowa ludzi — i jako fikcja poety.

Przełożyła *Barbara Kowalik*