

Stanley Fish

Literatura w czytelniku : stylistyka afektywna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/1, 263-304

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANLEY FISH

LITERATURA W CZYTELNIKU: STYLISTYKA AFEKTYWNA

Znaczenie jako zdarzenie

Gdyby w tej chwili ktoś zapytał „co robisz?“, czytelnik mógłby odpowiedzieć „czytam” i tym samym potwierdzić fakt, że czytanie jest czynnością, czymś, co się robi. Nikt nie próbowałby dowodzić, że akt czytania może mieć miejsce przy braku kogoś, kto czyta — jak można odróżnić taniec od tańczącego? — ciekawe jednak, że gdy już dochodzi do analitycznych wypowiedzi o końcowym wyniku lektury (znaczeniu lub rozumieniu), czytelnik zostaje zazwyczaj zapomniany lub pominięty. Co więcej, najnowsza historia literatury wykluczyła go niejako ustawowo. Mam tu oczywiście na myśli wypowiedzi *ex cathedra* Wimsatta i Beardsleya, zawarte w ich artykule *The Affective Fallacy*, który wywarł tak ogromny wpływ na współczesną naukę o literaturze:

Błąd afektywności [*the affective fallacy*] to mylenie utworu poetyckiego z jego skutkami (tego, czym jest, z tym, jak działa). (...) Zaczyna się on od próby wyprowadzania kryteriów oceny z psychologicznych efektów utworu, a kończy impresjonizmem i relatywizmem. W rezultacie (...) sam utwór jako przedmiot oceny krytycznej właściwie znika¹.

W odpowiednim czasie powrócę do tych stwierdzeń, nie tyle po to, by je obalać, ile by je potwierdzić i przyjąć; najpierw jednak chciałbym pokazać, jakie możliwości interpretacyjne przynosi pewna metoda analizy, która w pełni uwzględni czytelnika jako czynnie pośredniczą-

[Stanley Fish, amerykański historyk i teoretyk literatury, wykłada na uniwersytecie w Berkeley. Główne jego prace dotyczą dziejów literatury angielskiej XVII w. oraz problematyki stylu i odbioru. Ogłosił następujące książki: *John Skelton's Poetry, Surprised by Sin: The Reader in „Paradise Lost”*, *Self-Consuming Artifacts: the Experience of Seventeenth-Century Literature*; *Is There a Text in This Class?*; ponadto wiele rozpraw teoretycznych w czasopiśmie.

Przekład według: S. Fish, *Literature in the Reader: Affective Stylistics*. „New Literary History” 2 (1970), nr 1, s. 123—162.]

¹ W. K. Wimsatt, Jr, M. C. Beardsley, *The Verbal Icon*. Lexington, Ky., 1954, s. 21.

cą obecność i która tym samym koncentruje się właśnie na „psychologicznych efektach” wypowiedzi. A zacząć chciałbym od zdania, które nie poddaje się tym pytaniom, jakie zwykle zadajemy.

That Judas perished by hanging himself, there is no certainty in Scripture: though in one place it seems to affirm it, and by a doubtful word hath given occasion to translate it; yet in another place, in a more punctual description, it maketh it improbable, and seems to overthrow it.

[Że Judasz skończył życie, wieszając się, co do tego nie ma żadnej pewności w *Piśmie świętym*: chociaż w jednym miejscu zdaje się ono to potwierdzać, i z przyczyny niezupełnie jasnego słowa dało okazję do takiego tłumaczenia, w innym wszakże miejscu, w bardziej skrupulatnym opisie, czyni to rzeczą niepodobną i zdaje się to obalać.]

Zwykle zaczęłoby się od pytania „co to zdanie znaczy?” lub „o czym ono jest?”, bądź też „co ono mówi?”, a każde z tych pytań zakłada *implicitite*, że podchodzimy do wypowiedzi obiektywnie. Dla moich celów jednak to określone zdanie ma tę zaletę, że nie mówi niczego, tzn. że nie da się z niego wydobyć jakiegoś faktu, który mógłby posłużyć jako odpowiedź na którekolwiek z tych pytań. Bezsprzecznie trudność ta sama jest faktem — odbioru; to zaś sugeruje, przynajmniej dla mnie, iż coś, co ma problematyczny sens jako stwierdzenie, nabiera w pełni sensu jako pewna strategia, a więc raczej jako pewne działanie na czytelnika niż jako pojemnik, z którego ma on wydobyć komunikat. W tym przypadku ta strategia, czy działanie to strategia stopniowego pozbawiania pewności. Ogarniając umysłem pierwszy człon zdania, czytelnik przyjmuje już tym samym zawarte w nim twierdzenie „że Judasz skończył życie, wieszając się” (w konstrukcjach tego typu „że [that]” rozumiane jest jako skrócona forma zwrotu „fakt, że”). Jest to ze strony odbiorcy nie tyle świadoma decyzja, ile antycypujące dostosowanie się do swego wyobrażenia przyszłego zarysu zdania. Wie on (choć nie jest tej wiedzy świadom), że człon ten stanowi wstęp do jakiegoś szerszego twierdzenia (jest „podstawą”) i że musi on nad nim panować, jeśli ma łatwo i pewnie przejść przez to, co nastąpi; w kontekście zaś tej „wiedzy” jest przygotowany, znowu niezupełnie świadomie, na jedną z kilku konstrukcji:

Że Judasz skończył życie, wieszając się, jest (przykładem dla nas wszystkich).

Że Judasz skończył życie, wieszając się, dowodzi (jak świadom był potworności swego grzechu).

Że Judasz skończył życie, wieszając się, powinno (dać nam do myślenia).

Wachlarz takich możliwości (a nie ograniczają się one, oczywiście, do tych, które wymieniłem) zawęża się znacznie, kiedy przeczyta się następne słowa „co do tego nie ma żadnej”. W tym miejscu czytelnik oczekuje jednego tylko słowa — „wątpliwości”, a nawet je przewiduje;

zamiast tego znajduje jednak „pewności”, i w tym momencie status faktu, który dotychczas służył mu jako punkt odniesienia, staje się niepewny. (Szczególna ironia polega tu na tym, że pojawienie się „pewności” rodzi wątpliwość, natomiast wyraz „wątpliwości” umocniłby pewność czytelnika.) W rezultacie zasady określające stosunek odbiorcy do tego zdania ulegają całkowitej zmianie. Zostaje on bowiem nieoczekiwanie wciągnięty w działanie innego rodzaju niż to, na jakie był nastawiony. Zamiast śledzić wywód, postępując dobrze oświetloną drogą, teraz takiej drogi szuka (światło przecież zgasło). Naturalnym odruchem w podobnej sytuacji, czy to w życiu, czy w literaturze, jest iść naprzód w nadziei, że to, co zostało zaciemnione, stanie się znowu jasne; w tym jednak przypadku posuwanie się naprzód tylko pogłębia u czytelnika poczucie dezorientacji. Proza ta nieustannie otwiera przed nim widoki na potwierdzenie lub zanegowanie swego początkowego stwierdzenia, by zaraz potem je zniweczyć. Są w tym zdaniu dwa rodzaje słownictwa: jeden niesie obietnicę wyjaśnienia — „miejscu”, „potwierdzać”, „miejscu”, „skrupulatnym”, „obalać” — drugi natomiast ustawicznie obietnicę tę łamie — „chociaż”, „niezupełnie jasnego”, „wszakże”, „niepodobną”, „zdaje się”, i czytelnik przerzucany jest od jednego do drugiego i od jednej możliwości — że Judasz skończył życie, wieszając się — do drugiej — że tak nie było — a obie pozostają w zawieszeniu (właściwie to czytelnik pozostaje w zawieszeniu), kiedy zdanie się kończy (urywa? daje za wygraną?). Do tego, że doświadczamy tu niezdecydowania i braku ostatecznego rozstrzygnięcia, przyczynia się jeszcze nadmiar zaimków. Coraz trudniejsze staje się ustalenie, do czego odnosi się „to”, i jeśli czytelnik zada sobie trud odtworzenia swej drogi, dojdzie po prostu z powrotem do tego, „że Judasz skończył życie, wieszając się”; krótko mówiąc, zamieni zaimek nieokreślony na jeszcze mniej określone (tj. pewne) twierdzenie.

Jeśli analiza ta jest w jakimkolwiek stopniu przekonująca i coś rozjaśnia (a nie jest ona bynajmniej wyczerpująca), to dlatego, że zastąpiłem jedno pytanie — co to zdanie znaczy? — innym, bardziej operacyjnym — jak to zdanie działa? A działa ono w ten sposób, że daje czytelnikowi coś, co następnie mu odbiera, pociągając go dalej obietnicą, że zostanie mu to zwrócone, i obietnicy tej nie spełnia. Spostrzeżenie dotyczące tego zdania jako wypowiedzi — że nie przynosi ono jakiegось oznajmującego twierdzenia — zmieniono w opis tego, jak zdanie to jest doświadczane (że nie jesteśmy w stanie wydobyć z niego jakiegoś faktu). Nie jest to już obiekt, rzecz-sama-w-sobie, lecz z d a r z e n i e, coś, co się przydarza czytelnikowi i w czym bierze on udział. I to właśnie zdarzenie i jego przebieg — jego całość, a nie cokolwiek, co dałoby się o nim powiedzieć, czy jakakolwiek informacja, jaką można by z niego wydobyć — jest, jak twierdzą, z n a c z e n i e m tego zda-

nia (w tym jednak przypadku nie ma, oczywiście, żadnej informacji, którą można by wydobyć).

Jest to teza prowokacyjna i w dalszym ciągu tego eseju postaram się ją dokładniej rozwinąć i obronić.

[...] ²

U podstaw takiej jak przeprowadzona wyżej analizy kryje się pewna metoda, raczej prosta w pomysle, lecz skomplikowana (lub przynajmniej złożona) w stosowaniu. W pomysle metoda ta polega po prostu na rygorystycznym i bezstronnym stawianiu pytania, jak dane słowo, zwrot, zdanie, akapit, rozdział, powieść, sztuka, wiersz, działają; stosowanie jej zaś wiąże się z analizą rozwoju reakcji czytelnika wobec słów tak, jak następują one po sobie w czasie. Każdy wyraz użyty w powyższym sformułowaniu wymaga szczególnego podkreślenia. Musi to być analiza rozwoju reakcji, aby odróżnić ją od atomizmu, jaki cechuje znaczną część krytyki zajmującej się stylistyką. Reakcja czytelnika na piąty wyraz w wersie czy zdaniu jest w dużym stopniu wynikiem jego reakcji na wyrazy pierwszy, drugi, trzeci i czwarty. Przez reakcję zaś rozumiem coś więcej niż tylko gamę uczuć (to, co Wimsatt i Beardsley nazywają „spostreżeniami czysto afektywnymi”). Kategoria reakcji, czyli odbioru, obejmuje wszelkie czynności wywołane jakimś ciągiem słów: przewidywanie możliwości syntaktycznych i/lub leksykalnych; ich późniejsze wystąpienie bądź niewystąpienie; nastawienia wobec osób, rzeczy lub pojęć, do których słowa te się odnoszą; odwrócenie lub zakwestionowanie tych nastawień i wiele innych. Nakłada to oczywiście wielkie brzemie na analityka, który w swych spostrzeżeniach dotyczących każdego poszczególnego momentu w doświadczeniu lektury musi brać pod uwagę wszystko, co działo się (w umyśle czytelnika) w poprzednich momentach, z których każdy podlegał z kolei kumulującym się naciskom tego, co go poprzedzało. (Musi on także uwzględniać czynniki z góry niejako wywierające wpływ na doświadczenie lektury — zagadnienia gatunku literackiego, historii itd. — kwestie, którymi zajmujemy się później.) Wszystko to zawiera się w zwrocie „w czasie”. Pod-

² [W tłumaczeniu eseju dokonano pewnych skrótów, opuszczono mianowicie dwa przykłady ilustrujące metodę analizy proponowaną przez autora, ponieważ w obu przypadkach wywód, będący według określenia samego Fisha analizą „w zwolnionym tempie”, byłby nie do oddania w języku polskim. Jeden z nich jest bowiem analizą tego, jak doświadcza (angielski) czytelnik zdania z podwójnym przeczeniem, które w języku polskim jest normą gramatyczną, w języku angielskim natomiast — gramatycznie niepoprawne, logicznie odczytywane będzie jako afirmacja, a nie negacja; drugi zaś to analiza doświadczenia gry słów w języku angielskim, nie do oddania, przy tak szczegółowej analizie językowej, po polsku. Skrótów te nie naruszają jednak w niczym ciągłości wywodu. — Przypis tłumacza.]

stawą tej metody jest bowiem założenie, że doświadczenie lektury przebiega w czasie, a zatem że czytelnik odbiera nie całą wypowiedź naraz, lecz stopniowo, w toku tego doświadczenia. Inaczej mówiąc, jest taki punkt, w którym czytelnik objął umysłem jedynie pierwszy wyraz, później drugi, a następnie trzeci, i tak dalej, i opis tego, co dzieje się z czytelnikiem, jest zawsze opisem tego, co działo się do tego punktu (opis taki obejmuje wprawdzie nastawienie czytelnika co do przyszłych doświadczeń, ich samych jednak obejmować nie może).

Znaczenie tej zasady można ukazać, przedstawiając dwa pierwsze człony zdania o Judaszu: „Nie ma żadnej pewności co do tego, że Judasz skończył życie, wieszając się”. Przy takim szyku wyrazów ani przez chwilę nie pojawia się wątpliwość co do statusu twierdzenia zawartego w tym zdaniu, ponieważ czytelnik wie od początku, że jest ono wątpliwe; podano mu perspektywę, z której należy widzieć to twierdzenie, i to, co następuje, raczej ją potwierdza, niż kwestionuje, a nie zakłóci mu jej nawet pewne zamieszanie spowodowane nadmiarem zamków w drugiej części zdania, mogą one bowiem zostać bez trudu umiejscowione w kontekście jego początkowego odbioru. Te dwa zdania nie różnią się ani informacją, jaką przekazują (czy też jakiej nie przekazują), ani składnikami leksykalnymi i syntaktycznymi³, różnica polega tylko na sposobie, w jaki są one odbierane. Ta jedna różnica stanowi jednak różnicę zasadniczą — między kłopotliwym, burzącym porządek doświadczeniem, w którym stopniowemu zamazywaniu pewnego faktu towarzyszy niemożność właściwej percepcji, a doświadczeniem w pełni zaspokajającym oczekiwania, w którym czytelnik ma przyjemną pewność, że coś jest niepewne, a jego zaufanie do swych własnych zdolności percepcyjnych pozostaje niezachwiane, ponieważ stale panuje on nad sytuacją. Twierdzą stanowczo, że jest to różnica znaczenia.

Przedstawiony wyżej przykład dobrze, choć nie wyczerpująco, ilustruje rezultaty (później nazwę je zaletami) tej metody. Istota jej polega na spowolnieniu przebiegu doświadczenia lektury tak, by „zdarzenia”, to, co zachodzi, a czego w normalnym tempie się nie zauważa, choć naprawdę zachodzi, znalazło się w polu naszej analitycznej uwagi. Jest to tak, jak gdyby kamera filmująca w zwolnionym tempie z możliwością automatycznego zatrzymania kadru rejestrowała nasze doświadczenia językowe i pozwalała nam je oglądać. Oczywiście postępowanie takie ma wartość tylko wtedy, kiedy pojmujemy znaczenie jako zdarzenie, jako coś, co zachodzi między słowami i w umyśle czytelnika, coś niewidocznego gołym okiem, a co można jednak uczynić dostępnym (lub przynajmniej namacalnym) przez systematyczne wpro-

³ Oczywiście „że” nie jest tu już odczytywane jako „fakt, że”, ale to dlatego, że porządek członów w zdaniu wykluczył taką możliwość.

wadzenie „dociekliwego” pytania (jak to działa?). Bardziej przyjęte jest zakładać, że znaczenie jest funkcją wypowiedzi, i utożsamiać je z informacją, jakiej dana wypowiedź dostarcza, bądź postawą, jaką wyraża. Inaczej mówiąc, składniki wypowiedzi rozpatruje się albo w ich relacji wzajemnej, albo też w relacji do stanu rzeczy w świecie zewnętrznym lub stanu umysłu mówiącego-autora. We wszystkich wariantach takiego podejścia znaczenie lokalizuje się w wypowiedzi (przyjmuje się, że jest ono w niej osadzone), zatem uchwycenie znaczenia to akt jego wydobycia⁴. Krótko mówiąc, niewiele tu świadomości procesu, a jeszcze mniej świadomości aktualizującego udziału czytelnika w tym procesie.

To koncentrowanie się na obiekcie werbalnym jako rzeczy samej w sobie i jako pojemniku znaczenia pociąga za sobą wiele konsekwencji zarówno teoretycznych, jak i praktycznych. Przede wszystkim tworzy całą klasę wypowiedzi, które z powodu ich rzekomej przezroczystości uznaje się za nieinteresujące jako przedmioty analizy. Zdania lub fragmenty zdań, które od razu „nabierają sensu” (zwrot wiele mówiący, gdy się nad nim zastanowić), to przykłady języka potocznego; są to neutralne, stylistycznie nienacechowane stwierdzenia, „po prostu” odnoszące się do czegoś, lub „po prostu” o czymś komunikujące. Jednakże zastosowanie do takich wypowiedzi pytania „jak to działa?” (które zakłada, że coś się zawsze dzieje) ujawnia, iż bardzo wiele zachodzi przy ich wytwarzaniu i rozumieniu (każde doświadczenie językowe oddziałuje i wywiera pewien nacisk), choć w przeważającej części odbywa się to w takim zbliżeniu, na tak podstawowym, „przedświadomym” poziomie doświadczenia, że na ogół tego nie zauważamy. Tak więc wypowiedź (napisana lub wypowiedziana) „tam jest krzesło” jest natychmiast rozumiana jako komunikat albo o istniejącym stanie rzeczy, albo o akcie postrzegania (widzę krzesło). W obu tych układach odniesienia od razu nabiera ona sensu. Moim zdaniem jednak przy takiej wypowiedzi interesujący jest ten ukryty przekaz, jaki z niej płynie, właśnie z racji jej natychmiastowej zrozumiałości. Bezpośrednio i po prostu dostarczając informacji, dowodzi ona (milcząco, lecz skutecznie) takiej możliwości dawania informacji bezpośrednio i po prostu, a tym samym jest rozszerzeniem tej operacji porządkującej, jakiej zawsze dokonujemy na doświadczeniu, kiedy zostaje ono przefiltrowane przez naszą świadomość czasowo-przestrzenną. Krótko mówiąc, wypowiedź taka nabiera znaczenia dokładnie tak, jak my nadajemy (tj. stwarzamy) znaczenie wszystkiemu, co wobec nas zewnętrzne; łatwo zaś nabierając znaczenia, mówi nam, że znaczenia nabrać łatwo i że jesteśmy w stanie z łatwością je nadać. Są całe do-

⁴ Nie odnosi się to do oksfordzkiej szkoły filozofów języka potocznego (Austin, Grice, Searle), którzy omawiają znaczenie w kategoriach relacji między słuchaczem a mówiącym oraz konwencji warunkowania odbioru przez intencję, czyli w kategoriach „znaczenia sytuacyjnego”.

kumenty składające się z takich wypowiedzi — np. teksty z dziedziny chemii czy książka telefoniczna — które nieustannie nas o tym przekonują — i to właśnie, a nie ich jakakolwiek dająca się zrelacjonować „treść”, jest ich znaczeniem. Taki język można nazwać „potocznym” jedynie dlatego, że potwierdza i odzwierciedla nasze potoczne rozumienie świata i naszej w nim pozycji; ale z tego też powodu jest to język niezwykły (o ile oczywiście nie zakładamy jakiejś naiwnej epistemologii, przyznającej nam bezpośredni — odbywający się bez żadnego pośrednictwa — wgląd w rzeczywistość), i zaniechać jego analizy to ryzykować, że wiele z tego, co się dzieje — z nami i poprzez nas — kiedy czytamy i rozumiemy (lub tak nam się zdaje) pozostanie niezauważone.

Mówiąc zwięźle, problem polega po prostu na tym, że większość metod analizy operuje na tak wysokim poziomie abstrakcji, iż podstawowe fakty doświadczenia znaczenia zostają pominięte lub zaciemnione. W dziedzinie badań ściśle literackich pewna naiwna teoria znaczenia wypowiedzi i związane z nią założenie o języku potocznym odbiły się nader niekorzystnie na krytyce powieści i prozy w ogóle. To, że pozostawia ona tak wiele do życzenia, tłumaczy się zazwyczaj, powołując się na różnicę między prozą a poezją, która w gruncie rzeczy jest różnicą między językiem potocznym a językiem poetyckim. Poezję, mówi się, charakteryzuje to, że bardzo poważnie odbiega od normalnych przyzwyczajęń syntaktycznych i leksykalnych, podsuwa ona więc krytykowi-analitykowi wiele punktów wyjścia. Proza natomiast (z wyjątkiem barokowych ekscentryków w rodzaju Thomasa Browne’a czy Jamesa Joyce’a) to, no cóż, po prostu proza i nic więcej. Tej właśnie bezradności w obliczu wszystkich efektów poza tymi najbardziej spektakularnymi chciałbym zaradzić. Wprawdzie przykład, od którego zaczął się ten esej, został poniekąd źle dobrany, jako że była to analiza wypowiedzi w sposób oczywisty odbiegającej od normy i przez to właśnie nastęrczającej trudności, ale chwyt ten miał naturalnie na celu przykucie uwagi czytelnika. Zakładając, że to mi się udało, chciałbym teraz szczególnie podkreślić, że proponowana przeze mnie metoda przedstawia się najkorzystniej wtedy, kiedy stosuje się ją do materiału mało obiecującego. Rozważmy np. to zdanie (w istocie część zdania) z zakończenia *The Renaissance* Waltera Patera, które mimo iż trudno by je uznać za wyjęte z mowy potocznej, z codziennej rozmowy, na pierwszy rzut oka nie daje przecież wielkiego pola do opisu analitycznej biegłości krytyka:

That clear perpetual outline of face and limb is but an image of ours.

[Ten wyraźny, trwały zarys twarzy i członków jest jedynie naszym wyobrażeniem.]

Co można powiedzieć o takim zdaniu? Obawiam się, że analityk stylu uważa je za przygnębiająco jasne i nie odbiegające od normy,

proste zdanie oznajmujące typu X jest Y. Gdyby zaś przypadkiem zatrzymał się przy nim, prawdopodobnie nie poświęciłby wiele uwagi pierwszemu słowu — „Ten [*That*]”. Ono tu po prostu jest. A przecież ono nie jest tu po prostu; jest czynne, coś sprawia, a co sprawia, można odkryć, pytając „jak ono działa?”. Odpowiedź jest oczywista, znajduje się tuż przed nosem, chociaż możemy jej nie dostrzegać, dopóki nie zadamy tego pytania. „Ten” to zaimek wskazujący, a więc mający kierować naszą uwagę na coś zewnętrznego, i z chwilą gdy się go obejmie umysłem, jeden przynajmniej sens jego (nie zidentyfikowanego jeszcze) desygnatu zostaje ustalony. Do czegokolwiek „ten” się odnosi, jest to na zewnątrz, w pewnej odległości od obserwatora-czytelnika, daje się „wskazać” (wskazywanie jest bowiem właśnie działaniem wyrazu „ten”), jest czymś substancjalnym i solidnym. W kategoriach odbioru, „ten” rodzi w czytelniku pewne oczekiwanie popychające go naprzód, oczekiwanie, iż dowie się, czym jest „ten”. To słowo i jego efekt to podstawowe dane doświadczenia znaczenia i nimi będziemy się kierować przy opisie tego doświadczenia, ponieważ to nimi kieruje się czytelnik.

Przymiotnik „wyraźny [*clear*]” działa dwojako: obiecuje czytelnikowi, że gdy już pojawi się to, do czego odnosi się „ten”, będzie on w stanie to bez trudu zobaczyć, a także — że to w ogóle da się bez trudu zobaczyć. „Trwały [*perpetual*]” umacnia dostrzegalność „tego” czegoś, z nim jeszcze zostanie ujrane, a „zarys [*outline*]” nadaje temu potencjalny kształt, jednocześnie jednak wywołując pytanie — zarys czego? Na nie usłudnie przynosi odpowiedź zwrot „tworzy i członków [*of face and limb*]”, który w istocie zarys ten wypełnia. Kiedy czytelnik dojdzie już do oznajmującego „jest [*is*]” — które przypieczętowało obietkowną realność tego, co je poprzedzało — ma pełną i napawającą spokojem orientację w świecie doskonale postrzeganych przedmiotów i doskonale postrzegających obserwatorów, z których jednym jest on sam. Następnie jednak zdanie zwraca się przeciw niemu i odbiera mu świat, który stworzyło. Z pojawieniem się „jedynie [*but*]” łatwe posuwanie się naprzód zostaje zahamowane (trwa to ułamek sekundy, zanim zdamy sobie sprawę, że „jedynie” występuje tu w znaczeniu „tylko”); oznajmująca wymowa „jest” zostaje osłabiona, a status zdecydowanie narysowanego zarysu, który czytelnik zmuszony był dotąd uznawać, staje się nagle wątpliwy. Wprawdzie „wyobrażenie [*image*]” wątpliwość tę rozwiewa, lecz w kierunku niesubstancjalności, zamazany zaś już i tak kształt znika całkowicie, kiedy zwrot „naszym [*of ours*]” znosi różnicę między czytelnikiem a tym, co jest (czy było) „na zewnątrz” (słowa samego Patera). Było i nie ma. Pater daje i Pater odbiera. (I znowu: ten opis doświadczenia czytelnika to analiza znaczenia zdania i gdybyście zapytali, „no dobrze, ale co ono znaczy?”, po prostu powtórzyłbym ten opis.)

To, co stosuje się do tego zdania, stosuje się także do znacznej części tego, czym zajmujemy się jako badacze i wykładowcy literatury. Jest ona, tj. jej doświadczenie, o wiele bardziej złożona, niż by się na pozór mogło wydawać. Potrzebna jest zatem jakaś metoda — jakiś aparat, jeśli wolicie — której stosowanie pozwalałoby obserwować, co zachodzi poniżej poziomu świadomego odbioru, lub przynajmniej dawałoby w to pewien wgląd. Każdy przyzna, że coś „zabawnego” dzieje się w zdaniu o Judaszu, wyjętym z *Religio Medici* Thomasa Browne'a [...], zdanie Patera natomiast przyjmuje się na ogół jako proste twierdzenie (cokolwiek by to miało znaczyć). Rzecz jasna, błędnie. W rzeczywistości nie jest ono przecież wcale twierdzeniem, mimo iż pewne twierdzenie (a raczej jego obietnica) stanowi jeden z jego składników. Jest ono doświadczeniem; wydarza się; jakoś działa; sprawia, że my coś czynimy. W istocie posunąłbym się do powiedzenia, że — odwrotnie niż twierdzą Wimsatt i Beardsley — to, jak działa, jest tym, co ono znaczy.

Logika a struktura odbioru

Teza, której próbuję dowieść, to to, że nie ma żadnego bezpośredniego związku między znaczeniem jakiegoś zdania (akapitu, powieści, wiersza) a tym, co znaczą jego poszczególne wyrazy. Stawiając zaś sprawę mniej prowokacyjnie: informacja, jakiej dostarcza wypowiedź, jej przekaz, stanowi element jej znaczenia, stanowczo jednak nie może być z nim utożsamiana. To właśnie jak doświadczamy danej wypowiedzi — całość tego doświadczenia, a nie cokolwiek, co dałoby się o nim powiedzieć, a więc i nie to, co ja miałbym o nim do powiedzenia — jest jej znaczeniem.

Wynika z tego zatem, że nie można osiągnąć tego samego znaczenia na dwa różne sposoby (lub na wiele sposobów), chociaż na ogół sądzimy, że jest inaczej, zastępujemy bowiem nasze bezpośrednie doświadczenie językowe jego interpretacją lub kwintesencją, w których zostaje ono nieuchronnie skompromitowane. Potrafimy zapominać, co się nam zdarzyło w naszym życiu z językiem, odsuwając się możliwie najdalej od zdarzenia językowego, zanim się o nim wypowiemy. Tak więc mówimy np. że „*the book of the father*” i „*the father's book*” znaczą to samo, zapominając, iż w każdym z tych doświadczeń akcent rozkłada się inaczej — raz pada na słowo „*father*”, a raz na „*book*”; w miarę zaś jak posuwamy się w tym zapominaniu coraz dalej, możliwe staje się przekonanie, że dwa zdania, tak różne jak te przytoczone niżej, są równoznaczne:

This fact is concealed by the influence of language, moulded by science, which foists on us exact concepts as though they represented the immediate deliverances of experience.

[Fakt ten zostaje przesłonięty przez wpływ języka, ukształtowanego przez naukę, który oszukańczo podsuwa nam pojęcia ścisłe, tak jak gdyby odpowiadały one bezpośrednio wyrażaniu doświadczenia.]

A. N. Whitehead

And if we continue to dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions, unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further.

[I jeśli zabawimy myślą dłużej w tym świecie, nie świecie przedmiotów w tej ich trwałości, jaką nadaje im język, lecz w świecie wrażeń, nietrwałych, migotliwych i pozbawionych związku, które zapalają się i zostają stłumione z chwilą, gdy je sobie uświadomimy, skurczy się on jeszcze bardziej.]

Walter Pater

Gdy przyjmuje się te teksty w ich dosłowności, nęcące wydaje się stwierdzenie, że w obu chodzi o to samo: o to, że język, który pretenduje do ścisłości, w istocie przesłania płynność i nieład faktycznego doświadczenia. I oczywiście, jeśli rozpatruje się je na odpowiednio wysokim poziomie ogólności, sens ich jest podobny. Jednakże jako oddzielne doświadczenia czytelnicze zdania te nie są wcale podobne, nie jest więc również podobne ich znaczenie.

Weźmy najpierw zdanie Whiteheada: ono po prostu znaczy nie to, co mówi; w miarę bowiem posuwania się naprzód, czytelnik doświadcza trwałości tego świata, którego istnieniu zdanie to rzekomo zaprzecza. Sam wyraz „fakt” zmienia ideę nieścisłości w pojęcie ścisłe, odwołując się zaś wstecz, aby odnaleźć to, do czego słowo to się odnosi — „z gruntu bezładny, niedopasowany charakter (...) doświadczenia [*the radically untidy ill-adjusted character of (...) experience*]” — czytelnik dokonuje tej charakterystycznej czynności, jakiej to zdanie od niego wymaga, tj. uporządkowania wszystkiego i umieszczenia na swoim miejscu.

Nie ma niczego bezładnego ani w tym zdaniu, ani w tym, jak go doświadczamy. Każdy jego człon jest logicznie powiązany z tym, co go poprzedza, i toruje drogę temu, co następuje, a ponieważ naszej czynnej uwagi wymagają jedynie punkty powiązania, zdanie zostaje przez nas podzielone na szereg wyraźnych obszarów, a w każdym z nich przeważa język pewności. Do tej kategorii należy nawet zwrot „tak jak gdyby odpowiadały”, akcent pada w nim bowiem na „odpowiadały”, popychając nas naprzód do czekających „wyrażaniu doświadczenia”. Krótko mówiąc, zdanie to, w swym oddziaływaniu na nas, głosi uładzony, dobrze uporządkowany charakter doświadczenia i takie jest jego znaczenie.

Z początku zdanie Patera podważa samo siebie w ten sam sposób. W pierwszych dwóch członach słowem o najmniejszej sile oddziaływania jest słowo „nie [*not*]”, które zostaje dosłownie przytłoczone przez

wyrazy, jakie je otaczają — „świecie”, „przedmiotów”, „trwałości”, „język” — i gdy czytelnik dojdzie już do „lecz” w „lecz świecie wrażeń”, stwierdza, że przebywa [bawi] w „świecie” niewzruszonych i „trwałych” przedmiotów. Jest to oczywiście świat zbudowany ze słów, konstruowany w dużej mierze przez samego czytelnika, gdy wykonuje on działania gramatyczne, które umacniają trwałość zjawisk tego świata. Odwołując się wstecz od „im” do „przedmiotów”, odbiorca przyznaje „przedmiotom” pewne miejsce w zdaniu (coś, do czego można się odwołać, musi gdzieś być), a także w swoim umyśle. W drugiej połowie zdania jednak ten sam świat zostaje zburzony. Wprawdzie nadal znajdujemy pewne oparcie w dotychczasowym doświadczeniu lektury, ale punktem odniesienia jest już wyraz „wrażeń”, i cały następujący po nim ciąg — „nietrwałych”, „migotliwych”, „pozbawionych związku” — służy jedynie podkreśleniu jego *n i e t r w a ł o ś c i*. Podobnie jak Whitehead Pater popełnia to właśnie oszukaństwo, przed którym przestrzega, i na tym też polega częściowo jego strategia; częściowo, ponieważ należy do niej również niszczenie (tłumienie) spójności tego złudzenia, jakie stworzył. Każdy kolejny etap tego zdania jest mniej (by użyć określenia Whiteheada) ścisły niż poprzednie, bo każdy kolejny etap przynosi czytelnikowi coraz mniej punktów oparcia; i gdy namacalność „tego świata” słabnie aż do „kurczy się on jeszcze bardziej”, nie pozostaje mu zupełnie nic.

Mógłby ktoś pewnie powiedzieć, że oba te zdania przynajmniej prowadzą do takiego samego wglądu w rzeczywistość; jednakże nawet z tym minimalistycznym stwierdzeniem trudno byłoby mi się zgodzić, gdyż „wgląd” to jeszcze jedno słowo implikujące, że „oto jest, mam to”. Różnica między tymi dwoma zdaniami polega zaś właśnie na tym, iż Whitehead pozwala nam „to” („ten uładzony, uporządkowany, ścisły świat [*the neat, trim, tidy, exact world*]” mieć, Pater natomiast każe nam doświadczać, jak „to” topnieje pod naszymi nogami. Zdania te można uznać za w jakimkolwiek bądź sensie równoznaczne tylko wtedy, kiedy usuniemy się poza ich obręb i popatrzymy na nie z zewnątrz, a na to właśnie analiza doświadczenia czytelniczego, ujmowanego w kategoriach działań i zdarzeń, nie pozwala.

Przeprowadzona wyżej analiza zdania Patera ilustruje jeszcze jedną cechę proponowanej przeze mnie metody, a mianowicie, że nie opiera się ona na logice języka. Gdyby poprosić przypadkowego czytelnika, by wskazał najważniejsze słowo w członie „nie świecie przedmiotów, w tej ich trwałości, jaką nadaje im język”, prawdopodobnie wskazałby „nie”, ponieważ jako pewien wyznacznik logiczny „nie” warunkuje wszystko, co po nim nastąpi. Jednocześnie jako jeden ze składników doświadczenia odbioru nie warunkuje ono niczego, w miarę bowiem jak ten człon zdania się rozwija, coraz mniej zasługuje na naszą uwagę i pamięć; przeciw niemu działa i ostatecznie przytłacza je, jak widzie-

liśmy, nieprzerwany ciąg wyrazów o większej mocy oddziaływania. Chodzi mi oczywiście o to, że w analizie tego zdania jako rzeczy samej w sobie, składającej się ze słów ułożonych w związki syntaktyczno-logiczne, „nie” byłoby bardzo uwydatniane, natomiast w analizie przebiegu doświadczenia lektury odnotowywane jest głównie dla swej słabości.

Jeszcze wyraźniej i bardziej może interesująco przedstawia się ta sprawa w tym oto zdaniu z jednego z kazań Donne'a:

And therefore, as the mysteries of our religions are not the objects of our reason, but by faith we rest on God's decree and purpose (it is so, O God, because it is thy will it should be so). So God's decrees are ever to be considered in the manifestation thereof.

[I dlatego, jak tajemnice naszych wierzeń nie są przedmiotami naszego rozumu, ale przez wiarę zdajemy się na wyrok i zamysł Boga (jest tak, O Boże, bo jest wolą Twoją, by tak było). Tak więc wyroki Boskie zawsze uznać trzeba w pokazywaniu się tego.]

Tutaj „nie” — znowu logicznie warunkujące ciąg dalszy — zostaje podważone przez tę właśnie konstrukcję, w której jest osadzone. Konstrukcja ta bowiem, dyskretnie ale skutecznie skłania czytelnika do wykonania tych operacji myślowych, których stosowność twierdzenie zawarte w tym zdaniu — to, co ono mówi — kwestionuje. Mówi ono przecież — jeśli by sparafrazować człon przed nawiasem — że „sprawy wiary i religii nie są przedmiotami naszego rozumu”; jednakże sam akt objęcia umysłem słów „I dlatego” wciąga nas nieuchronnie w rozumowanie dotyczące spraw wiary i religii. W istocie oddziaływanie tych słów jest tak silne, iż naszą główną reakcją na tę część zdania jest antycypacja; czekamy na człon zaczynający się od „tak [so]”, aby zamknął logiczną sekwencję, jaką otworzyły słowa „I dlatego jak”. Kiedy jednak to „tak” się pojawia, nie jest ono wcale tym, czego oczekiwaliśmy, jest to bowiem „tak” boskiego „fiat” — „jest tak, O Boże, bo jest wolą Twoją, by tak było” — a więc wypływające ze związku przyczynowego realniejszego niż jakikolwiek związek przyczynowy, jaki dałoby się opisać w języku naturalnym (ludzkim). Mówiący kończy wszakże swe „wyjaśniające” i „porządkujące” twierdzenie tak, jak gdyby milczące roszczenie sobie przez nie prawa do bycia oknem na rzeczywistość pozostały nadal nie zakwestionowane. W rezultacie czytelnik uświadamia sobie niewłaściwość tego właśnie procesu, w który został uwikłany (poprzez składnię), a jednocześnie akceptuje konieczność postępowania dalej w ramach zdyskredytowanych teraz założeń tego procesu, jako jedyną drogę dostępną dla ograniczonych istot ludzkich.

Oczywiście analiza formalna tego zdania z pewnością odkryłaby napięcie powstające między tymi dwoma „tak”, z których jedno występuje w znaczeniu „niech tak będzie [so be it]”, drugie zaś jest synoni-

mem „dlatego, zatem [*therefore*]”, i można by w niej pójść nawet dalej, sugerując, że stosunek, w jakim pozostają one do siebie, stanowi odbicie stosunku, w jakim pozostają do siebie tajemnice wiary i operacje rozumu. Wątpię jednak, by analiza formalna doprowadziła nas do takiego punktu, gdzie moglibyśmy ujrzeć to zdanie oraz tę odmianę dyskursu, jaki ono reprezentuje, jako samo-ośmieszający się żart („tego” przedrzeźnia „dlatego”), na który czytelnik reaguje i którego pada ofiarą. Krótko mówiąc, rozważać wypowiedzi w oderwaniu od świadomości, która je odbiera, to, jak powtarzam, ryzykować, iż wiele z tego, co zachodzi, umknie naszej uwadze. To ryzyko analiza przeprowadzana pod kątem „działań i zdarzeń [*doings and happenings*]”⁵ stara się zredukować do minimum.

Inną zaletą tej metody jest to, że można ją zastosować do zdań (i utworów), które nic nie znaczą, w tym sensie, że nie mają sensu. Często się słyszy (i czasem jest to pochwała, a czasem wyraz lekceważenia), że literatura składa się przeważnie z takich właśnie wypowiedzi. (Fakt, że rzecznicy teorii dewiacyjności języka poetyckiego swe przykłady tak często czerpią z twórczości Dylana Thomasa, stanowi interesujący komentarz zarówno do tego poety, jak i do nich samych.) W analizie doświadczenia czytelniczego ostre rozróżnienie między sensem i nonsensem, wraz z towarzyszącymi mu sądami wartościującymi i oceną zawartości prawdy, ulega zatarciu, ponieważ sensu szuka się tu nie tyle na zadrukowanej stronie czy między okładkami książki, ile w umyśle czytelnika. Po przykład sięgam ponownie, po raz ostatni już, do Patera:

This at least of flame-like, our life has, that it is but the concurrence, renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways.

[W tym przynajmniej nasze życie podobne jest do płomienia, że jest tylko zbieganiem się, ponawiającym się z chwili na chwilę, sił rozchodzących się prędzej czy później po swoich torach.]

Zdanie to rozmyślnie nie pozwala na zaspokojenie naturalnej potrzeby czytelnika, by uporządkować dane, jakie ono przynosi. Zauważmy np., jak inaczej doświadczalibyśmy tego zdania, gdyby „zbieganiem się, ponawiającym się z chwili na chwilę, sił” zmienić na „zbieganiem się sił”. Taki szyk wyrazów pozwala na uformowanie się pewnego obrazu fizycznego, mającego jakąś realność przestrzenną; umysł przedstawia (rysuje) sobie odrębne i wyraźne siły skupiające się w sposób uporządkowany w pewnym centrum, gdzie tworzą nową, nadal jednak dającą się rozpoznać i ogarnąć (myślowo) siłę; wersja Patera natomiast stanowczo nie dopuszcza do uformowania się takiego obrazu. Zanim czytelnik zdoła w pełni odebrać „zbieganiem się”, zostaje za-

⁵ Zapożyczam ten zwrot od P. W. Bridgmana, *The Way Things Are*.

trzymany przez „ponawiającym się”, które sprawia, iż status czasowy ruchu staje się niejasny. Czy zbieganie się miało już miejsce? Czy ma miejsce teraz? Wprawdzie na te pytania odpowiedź przynosi zwrot „z chwili na chwilę”, przyjęcie tej odpowiedzi odbywa się jednak kosztem założeń leżących u podstaw pytań. Zwrot ten nie zostawia bowiem czasu na coś tak formalnego i dającego się wykreślić jak „proces”. Na „chwilę”, przy „sił” następuje ich połączenie; lecz w następnej chwili, w chwili, gdy czytelnik ogarnia umysłem „rozchodzących się”, one się rozdziela. Ale czy rzeczywiście? „Prędzej czy później” udaremnia tę nową próbę znalezienia wzoru i kierunku w „naszym życiu” i czytelnik jest znowu zdezorientowany, przestrzennie i czasowo. Ostateczną zaś przeszkodą dla ustanowienia jakiegoś ładu staje się liczba mnoga w „torach”, która uniemożliwia podążanie oczyma duszy jakąś jedną drogą i podkreśla przypadkowość i wyrywkowość tego czegoś, co się dzieje prędzej czy później.

Rzecz jasna takie odczytanie tego zdania (tj. jego efektów) pomija jego status jako wypowiedzi logicznej. „Zbieganie się, ponawiające się z chwili na chwilę, sił” jest bezsensowne jako twierdzenie, które odpowiadać by miało jakiemuś stanowi rzeczy w „realnym” świecie; wszelako to, że nie znaczy ono w taki dyskursywny sposób, tworzy doświadczenie będące jego znaczeniem. I właśnie analiza tego doświadczenia, a nie treści logicznej, zdolna jest nadać pewnego rodzaju sens — sens doświadczenia — nonsensowi.

Podobną (i zbawienną) operację da się przeprowadzić na całościach większych niż zdanie. Jednym z nastroczających najwięcej problemów dialogów Platona jest *Fajdros*, częściowo dlatego, że jego ostateczne stwierdzenie — „nie istnieje w ogóle żadna mowa, <...> ani <...> wypowiedziana, ani napisana, którą by warto brać zbyt serio”⁶ — zdaje się stać w sprzeczności z samym tego dialogu istnieniem. Ten „kłopot” stał się powodem bardzo wielu artykułów, często zatytułowanych „Jedność *Fajdrosa*”, w których ten rażący ustęp próbuje się jakoś wytłumaczyć czy usprawiedliwić, zazwyczaj przez jego zbagatelizowanie. Prace te usiłują odkryć w e w n ę t r z n ą jedność *Fajdrosa*, jego spójność jako stanowiącego całość samą w sobie artefaktu; jeśli jednak spójności tego dialogu szukamy nie w jego strukturze formalnej, lecz w tym, jak doświadcza go czytelnik, ta „niekonsekwencja” jest nie tyle problemem, który trzeba rozwiązać, ile czymś, co się wydarza, faktem odbioru, a jako fakt odbioru stanowi klucz do tego, jak utwór ten działa. *Fajdros* to nie jeden nieprzerwany wywód, to raczej szereg odrębnych rozmów czy seminariów, przebiegających według tego samego wzoru:

⁶ Platon, *Fajdros*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 126; wszystkie cytaty przytoczone tego wydania, odnośniki do stron podano dalej w tekście.

wyraźnie sformułowane pytanie, następująca potem dyskusja i wreszcie zdecydowane wysnucie wniosków. Szereg ten jest jednak tak ułożony, że wchodząc w ducha i założenia każdej z tych zamkniętych w sobie całości, *implicite* odrzuca się ducha i założenia całości bezpośrednio ją poprzedzającej. Jest to wzór, który jasno ilustruje stosunek między mową Lizjasza a pierwszą mową wygłoszoną przez Sokratesa. Mowa Lizjasza zostaje skrytykowana za to, że nie odpowiada definicji dobrej mowy:

każda mowa, tak jak zwierzę, musi się jakoś trzymać kupy, musi stanowić jakieś ciało indywidualne; nie może być bez głowy i bez nóg, ale powinna mieć tułów i kończyny dobrane do siebie i z góry określone całością. <s. 103>

Sokrates nawet szczególnie dba o to, by wykluczyć wszelkie inne kryterium oceny: tym, co obchodzi go jako krytyka, jest raczej „układ materiału” niż „pomysł” czy „istota rzeczy”. Następnie jednak popis samego Sokratesa na ten sam temat zostaje zganiony za swą bezbożność, bezbożność, którą jeszcze powiększa efektywność tej mowy jako „popisu retorycznego”. Innymi słowy, mowa Lizjasza jest zła dlatego, że jest źle zbudowana, natomiast mowa Sokratesa jest zła dlatego, że jest zbudowana dobrze.

Aczkolwiek ani Sokrates, ani Fajdros nie zauważają tej sprzeczności, czytelnik, który zgodził się (być może bezwiednie) na kryteria oceny ustanowione przez samego filozofa, musi ją oczywiście zauważyć i coś z nią zrobić. To „coś” polega (lub powinno polegać) na uświadomieniu sobie, że w potępieniu mowy Sokratesa wprowadzone zostało nowe kryterium (bezbożności), unieważniające to, które stanowiło podstawę dotychczasowego przebiegu dyskusji (a także doświadczenia lektury). W tym momencie ta początkowa część dialogu osiągnie swój prawdziwy cel, jakim jest — paradoksalnie — doprowadzić czytelnika do takiego punktu, gdzie przestają go już interesować sprawy, o których ona traktuje; przestają interesować, ponieważ zorientował się, że naprawdę chodzi o sprawy na wyższym poziomie ogólności. Tak więc, w sposób właściwy formie dialektycznej i dialektycznemu doświadczeniu, ten odcinek prozy i wywodu stanie się narzędziem ich odrzucenia.

Na tym jednak nie koniec. Ów wzór, według którego czytelnika najpierw zachęca się do przyjęcia założeń, które prawdopodobnie i tak już uznaje, a następnie zmusza się do ich zrewidowania i zdyskredytowania, powtarza się wielokrotnie. W środkowej części dialogu przyjaciele postanawiają rozważyć pisanie „dobrych” i „złych” mów i Sokrates występuje przeciw pogładowi sofistów, że mówcy

nie trzeba wiedzieć, co jest istotnie sprawiedliwe (...). I nie istotne dobro czy piękno, ale co uchodzi; przecież tym się ludzi przekonywa i nakłania, a nie prawdą. (s. 94)

Przeciwnie, argumentuje Sokrates, jest rzeczą niezbędną, żeby „mówca-artysta” znał prawdę o wszystkich rzeczach i przedmiotach, w przeciwnym bowiem wypadku — i tu czytelnik oczekuje pewnego rodzaju utożsamienia dobrej mowy z troską o prawdę — nie będzie mógł wprowadzić w błąd. („Więc kto chce w błąd wprowadzić drugich, a nie ma sam paść jego ofiarą, musi doskonale rozpoznawać podobieństwo bytów i niepodobieństwo”, s. 98.) Sztuka i prawda zostały zatem złączone w jednym kontekście — bezlitośnie praktycznym kontekście sztuki wymowy jako sztuki manipulowania słuchaczami — mimo iż wbito między nie klin w innym kontekście, kontekście moralnym, przyjętym na początku rozważań. Do wcześniejszego wniosku, że dobrze ułożona mowa niekoniecznie jest mową „prawdziwą” (w sensie moralnym), czytelnik musi teraz dodać wniosek dalszy (i szerszy), że dobra budowa może stać się jedną z broni w arsenale wrogów Prawdy. Tak więc w tym, co z początku stanowiło kryterium oceny, do którego uciekali się Sokrates, Fajdros i czytelnik, obecnie widzi się czynnik zdecydowanie zgubny dla kryterium wyższego, jakie stopniowo dopiero wyłania się z dialogu.

W ostatnim zdaniu na szczególne podkreślenie zasługuje zwrot „widzi się”, sugeruje on bowiem, że Fajdros rozwija nie wywód czy jakąś tezę, lecz pewną wizję. Jako wywód dialog ten w istocie nie ma żadnego sensu, skoro Sokrates stale dochodzi do wniosków, które później, i to bez komentarza, zarzuca. Nabiera natomiast sensu jako próba wyostrzenia wzroku czytelnika; wtedy bowiem sprzeczności, momenty „zacierania” różnic, stają się zachętą do dokładnego zbadania przesłanek, na które zbyt łatwo się zgodzono. Czytelnik, jeśli podejmie to wyzwanie, przekona się, odtwarzając przebytą drogę, że twierdzenia i zwroty, które wydawały się bez zarzutu, są teraz podejrzane i wątpliwe, i że tory rozumowania, które wydawały się właściwe i trafne, teraz są przezrażliwie ciasne. Oczywiście one — zwroty, twierdzenia, przesłanki i wnioski — nie zmieniły się (jak później zauważa Sokrates, „słowa pisane (...) wciąż tylko jedno wskazują; zawsze jedno i to samo”, s. 122), to czytelnik się zmieniał, i przy każdej kolejnej zmianie może się już obyć bez tej części, którą właśnie przeczytał, ponieważ wykroczył już poza ten poziom percepcji, jakiemu ona odpowiada.

Czytać *Fajdrosa* to zatem zużywać go; wartość każdego jego argumentu polega na tym, że prowadzi nas (a nie jakiś nieprzerwany wywód) do następnego argumentu, będącego nie tyle argumentem (w kategoriach logiczno-dowodowych), ile pewnym etapem osiąganym w uzyskiwaniu wglądu. Jest to więc samounicestwiający się artefakt, mimetyczne odtworzenie w doświadczeniu czytelnika Platońskiej drabiny, w której każdy szczebel z chwilą gdy zostanie pokonany, zostaje odtracony. Szczebel końcowy, intuicja, który zostaje (czy ściślej mówiąc, na którym zostaje czytelnik), bo jest szczeblem ostatnim, to

oczywiście odrzucenie pisanych artefaktów, a odrzucenie to nie stoi wcale w sprzeczności z tym, co je poprzedzało: przeciwnie, dokładnie określa to, co robił czytelnik w swym ustawicznym porzucaniu kolejnych faz wywodu. To, czego sens w strukturze zamkniętego w sobie wywodu był problematyczny, jest całkowicie sensowne w strukturze doświadczenia czytelniczego.

Fajdros to gruntowna krytyka pojęcia spójności wewnętrznej przeprowadzona z punktu widzenia moralności; utożsamiając urok, jaki wywierają dobrze zbudowane artefakty, z poczuciem ładu w percypującym (tj. odbierającym) umyśle, dostarcza mocnego argumentu na rzecz wygnania dobrego poety, który potencjalnie jest oszustem — kimś, kto dobrze wprowadza w błąd. Jednakże, nawet odkładając na bok problem moralny, wynosimy wyraźną korzyść z lektury tego dialogu; jeśli bowiem reguły początku, środka i zakończenia stosują się raczej do psychologii niż do formy (czy też prawdy), krytyka koncentrująca się na strukturalnej integralności artefaktu w sposób oczywisty zmierza w niewłaściwym kierunku. (To odbiór dzieła, a nie ono samo ma początek, środek i koniec.) Nowe spojrzenie na to zagadnienie może przynieść w rezultacie rehabilitację utworów takich jak *The Faerie Queene*, krytykowanych za to, że ich światem poetyckim brak „jedności” i spójności⁷. Może ono także doprowadzić do lepszego wyjaśnienia utworów, w których cechy formalne tak bardzo wysuwają się na pierwszy plan, że krytyk przechodzi bezpośrednio od nich do twierdzeń dotyczących znaczenia, nie zadając sobie trudu zbadania, czy ich uderzająca widoczność ma jakkolwiek bezpośredni związek z tym, jak działają w doświadczeniu czytelniczym.

Ta analiza *Fajdrosa* ukazuje, nie przypadkowo, że moją metodę da się z powodzeniem zastosować do całości większych niż zdanie. Niezależnie od rozmiarów takiej całości, w centrum zainteresowania pozostaje zawsze to, jak czytelnik tej całości doświadcza, a zasadza się ta metoda zawsze na magicznym pytaniu „jak to działa?”. Odpowiedzenie na nie jest oczywiście trudniejsze niż w przypadku pojedynczego zdania. Wkrada się tu więcej zmiennych, więcej trzeba śledzić reakcji i bardziej zróżnicowanych, więcej jest wreszcie kontekstów, które regulują i modułują przebieg doświadczenia lektury w czasie. Niektóre z tych zagadnień zostaną omówione niżej.

[...]

Metodę tę da się więc stosować do większych całości, przy czym jej główne cechy pozostają te same: 1) nie pozwala ona odpowiedzieć na pytanie, o czym jest dane dzieło, a nawet zadawać takiego pytania; 2) przynosi analizę nie cech formalnych, lecz rozwoju reakcji czytelnika

⁷ Zob. P. Alpers, *The Poetry of „The Faerie Queene”* (Princeton 1967), gdzie stawia się taką właśnie tezę.

ka wobec słów, tak jak następują one po sobie w czasie; 3) wynikiem, jaki uzyskuje się przy jej użyciu, będzie pewien opis struktury odbioru, która może pozostawać tylko w pośrednim, albo zgoła odwrotnym stosunku do struktury danego dzieła jako rzeczy samej w sobie.

Błądność błędu afektywności

Dotychczas przekonywałem o zaletach pewnej metody analizy, która koncentruje się raczej na czytelniku niż na artefakcie, teraz zaś chciałbym rozważyć niektóre z bardziej oczywistych zastrzeżeń, jakie można wobec niej wysunąć. Głównym zarzutem, jaki stawia się krytyce afektywnej [*affective criticism*] jest to, że odwołuje się do „samej rzeczy”, zwracając się ku niej w pełni ukształtowanym wrażeniom zmiennego i różnorodnego przecież czytelnika. Argument ten ma wiele wymiarów i wymagać też będzie wielokierunkowej odpowiedzi.

Po pierwsze, odpowiedź na zarzut impresjonizmu przyniosły, mam nadzieję, te analizy, które przedstawiłem wyżej jako przykłady stosowania mojej metody. W każdym razie rozróżnienia, jakich ona wymaga i na jakie pozwala, są może aż nazbyt subtelne dla najbardziej nawet analitycznych upodobań. Należy to w dużej mierze przypisać temu, że do kategorii odbioru zaliczam nie tylko „łzy, dreszcze” i „inne objawy psychologiczne”⁸, ale także wszelkie operacje myślowe związane z czytaniem, łącznie z formułowaniem kompletnych myśli, dokonywaniem (i żałowaniem) aktów oceny, śledzeniem i tworzeniem sekwencji logicznych; ponadto stale podkreślana przeze mnie kumulująca się presja doświadczenia lektury ogranicza do pewnego stopnia możliwe reakcje na jakieś słowo lub zwrot.

Pozostaje zastrzeżenie natury bardziej ogólnej. Nawet jeśli reakcje czytelnika dadzą się w miarę dokładnie opisać, po co mielibyśmy się nimi zajmować, skoro bezpośrednio dostępna jest bardziej namacalna obiektywność tekstu („sam utwór poetycki jako przedmiot oceny krytycznej właściwie znika”). Moja odpowiedź na to jest prosta. Obiektywność tekstu jest złudzeniem, a co więcej złudzeniem niebezpiecznym, ponieważ tak przekonującym fizycznie. Jest to złudzenie samowystarczalne i zamknięte w sobie całości. Wydrukowany wiersz, stronica czy książka, to wszystko w tak oczywisty sposób jest tutaj — można tego dotknąć, można to sfotografować lub odłożyć — że zdaje się, iż w tym wyłącznie tkwi wszelka wartość i znaczenie, jakie z tym wiążemy. (Wolałbym może, by dało się ominąć zaimek, ale w pewnym sensie to jest także istotne dla mojej tezy.) To właśnie milczące założenie kryje się za angielskim słowem „*content*” [„treść”, ale także „zawartość”]. Wiersz, stronica czy książka z a w i e r a j ą — wszystko.

⁸ Wimsatt, Beardsley, *op. cit.*, s. 34.

Ogromną zaletą (z tego punktu widzenia) sztuki kinetycznej jest to, iż zmusza nas do uświadomienia sobie, że „to” jest obiektem ciągle się zmieniającym — nie jest więc wcale „obiektem” — i że my sami zmieniamy się wraz z nim. Sztuka kinetyczna nie poddaje się interpretacji statycznej, ponieważ nie chce stać w miejscu i nam też na to nie pozwala. W swoim działaniu sprawia, iż niezbędna staje się aktualizująca rola obserwatora. Do sztuk kinetycznych należy również literatura, lecz mimo iż tak właśnie jej doświadczamy, forma fizyczna, jaką przyjmuje, przeszkadza nam widzieć jej istotę czy prawdziwą naturę. Możliwość wzięcia książki do ręki, jej obecność na półce, to, że figuruje w katalogu bibliotecznym — wszystko to skłania nas do myślenia o niej jako przedmiocie. Odkładając książkę, zapominamy niejako, że kiedy czytaliśmy, ona była w ruchu (odwracające się kartki, wersy oddalające się w przeszłość) i zapominamy również, że my poruszaliśmy się wraz z nią.

Krytyka traktująca „sam utwór poetycki jako przedmiot oceny krytycznej” nadaje temu zapominaniu szersze rozmiary zasady; przekształca doświadczenie przebiegające w czasie w doświadczenie przestrzenne — staje obok i jednym spojrzeniem obejmuje pewną całość (zdanie, stronę, dzieło), którą czytelnik poznaje (jeśli w ogóle poznaje) jedynie kawałek po kawałku, chwila po chwili. Jest to taka odmiana krytyki, która zajmuje się zamkniętym w sobie obszarem wyznaczonym przez fizyczne wymiary artefaktu i w ich obrębie zaznacza początki, środki i zakończenia, wykrywa dystrybucje częstotliwości, śledzi wzorce obrazowania, sporządza wykresy warstw złożoności (pionowe oczywiście), a wszystko to bez uwzględniania związku (o ile taki w ogóle zachodzi) między tymi danymi a ich siłą afektywną. Interesuje ją to, co wchodzi w dzieło, a nie to, w co ono wchodzi. Jej „obiektywność” idzie w zupełnie niewłaściwym kierunku, gdyż bezapelacyjnie pomija ona to, co jest obiektywnie prawdziwe, gdy chodzi o c z y n n o ś ć czytania. Naprawdę obiektywna jest natomiast analiza przeprowadzana w kategoriach działań i zdarzeń, dostrzega się tu bowiem płynność, „ruchomość” znaczenia i kieruje tam, gdzie się to odbywa — ku aktywnej i aktywizującej świadomości czytelnika.

Ale jakiego czytelnika? Kiedy mówię o reakcjach „czytelnika”, czyż w rzeczywistości nie mówię o sobie, i nie podstawiam siebie pod wszystkie te miliony czytelników, którzy wcale mną nie są? I tak, i nie. Tak w tym sensie, że nie ma dwóch ludzi, u których mechanizmy odbioru byłyby dokładnie takie same. Nie, jeśli ktoś chciałby dowodzić, że z racji niepowtarzalności tego, co jednostkowe, wszelkie uogólnienie dotyczące odbioru jest niemożliwe. Tu właśnie proponowana przeze mnie metoda daje się pogodzić z wnioskami nowoczesnego językoznawstwa, zwłaszcza zaś z pojęciem „językowej kompetencji”, „myślą, że dałoby się opisać pewien system językowy wspólny wszystkim użyt-

kownikom danego języka”⁹. Opis taki, gdyby go dokonano, stanowiłby pewien „model kompetencji” odpowiadający mniej więcej wewnętrznym mechanizmom, które pozwalają nam przetwarzać (rozumieć) i wytwarzać zdania, z jakimi się nigdy przedtem nie spotkaliśmy. Byłby to model przestrzenny w tym sensie, że odzwierciedlałby pewien system reguł poprzedzających, a właściwie umożliwiających jakiegokolwiek faktyczne doświadczenie językowe.

Jest to kwestia interesująca, ponieważ wiąże się także z zagadnieniem opisywania odbioru. Jeśli użytkownikom jakiegoś języka wspólny jest pewien system reguł, który każdy z nich jakoś zinternalizował, rozumienie będzie, w pewnym sensie, jednakie, tzn. przebiegać będzie zgodnie z tym systemem reguł wspólnych wszystkim użytkownikom. A że reguły te ograniczają swobodę wytwarzania wypowiedzi, ustanawiając granice, w których obrębie wypowiedzi są określane mianem „normalnych”, „odchodzących od normy”, „niemożliwych” itd. — będą one także ograniczały rozpiętość, a nawet kierunek odbioru; innymi słowy, będzie on do pewnego stopnia przewidywalny i normatywny. Stąd formuła, tak dobrze znana z literatury językoznawczej: „Każdy rodowity użytkownik języka rozpozna (...)”

Dalsze „poprawnościowe” ograniczenie możliwości czy swobody odbioru przedstawia to, co Ronald Wardhaugh nazywa, za Katzem i Fodorem, „kompetencją semantyczną”; kwestia nie tyle jakiegoś abstrakcyjnego zbioru reguł, ile pewnego zasobu niezrealizowanego doświadczenia językowego, który określa prawdopodobieństwo wyboru, a tym samym odbioru.

Semantyczna wiedza użytkownika danego języka — twierdzi Wardhaugh — (...) jest nie bardziej przypadkowa niż jego wiedza syntaktyczna (...); dlatego też wydaje się, iż dobrze byłoby rozważyć możliwość wynalezienia dla wiedzy semantycznej pewnego zbioru reguł, podobnego w formie do tego, jaki stosuje się do opisywania wiedzy syntaktycznej. Nie wiemy jeszcze dokładnie, jak taki zbiór reguł powinien być sformułowany, ani też co musi on wyjaśniać. Na pewno jednak reguły te muszą przynajmniej określać pewnego rodzaju normę, ten zasób wiedzy semantycznej, jaki idealny użytkownik języka powinien wykazywać w pewnym idealnym układzie okoliczności — krótko mówiąc, jego semantyczną kompetencję. Tak więc określałyby one ten właśnie zbiór faktów dotyczących semantyki angielskiej, jaki wszyscy użytkownicy języka angielskiego zinternalizowali i do którego mogą się odwołać przy interpretowaniu słów występujących w nie znanych dotąd połączeniach. Kiedy ktoś słyszy lub czyta nowe zdanie, rozumie jego sens, odwołując się do swej wiedzy zarówno syntaktycznej, jak i semantycznej. Wiedza semantyczna pozwala mu rozpoznawać, co znaczą poszczególne słowa i jak złożyć razem te znaczenia tak, by dały się z sobą pogodzić. (s. 90)

O uzyskanym w ten sposób opisie można by zatem powiedzieć, że stanowi pewien obraz tego systemu, który użytkownicy danego języka niejako zinternalizowali i do którego odwołują się przy interpretowaniu zdań. (s. 92)

⁹ R. Wardhaugh, *Reading: A Linguistic Perspective*. New York 1969, s. 60.

Wardhaugh przyznaje, że „uzyskany w ten sposób opis” nie odpowiadałby ściśle systemowi faktycznie zinternalizowanemu, lecz jedynie go przypominał; podkreśla jednak, że

naprawdę istotną w całym tym zabiegu jest sama zasada, na której się opiera, a mianowicie próba sformalizowania w sposób możliwie najjaśniejszy tej wiedzy semantycznej, jaką dojrzały słuchacz lub czytelnik wnosi do procesu rozumienia i jaka kryje się u podstaw jego faktycznego zachowania w tym procesie. (s. 92)

(Co ciekawe, oddaje to dobrze to, co stara się robić Empson, choć oczywiście nie tak systematycznie, w *The Structure of Complex Words*.) Niewątpliwie skrzyżowanie tych dwu systemów wiedzy pozwoliłoby na dalsze ograniczenie rozpiętości odbioru (tj. uczyniłoby go przewidywalnym i normatywnym); można by więc wtedy ważyć się (tak jak ja) na opisywanie doświadczeń lektury w kategoriach, które stosowałyby się do wszystkich użytkowników danego języka, mających obie kompetencje. Trudność polega na tym, że na razie tych systemów nie mamy. Model syntaktyczny jest wciąż jeszcze w trakcie konstruowania, a modelu semantycznego właściwie dotąd nie zaproponowano. (Naprawdę jednak będzie nam potrzebny nie jakiś jeden model, lecz modele, gdyż „wiedza semantyczna, jaką dojrzały (...) czytelnik wnosi do procesu rozumienia”, będzie inna w każdym stuleciu czy okresie¹⁰). Niemniej, niedostatki naszej wiedzy nie powinny nas powstrzymywać od podejmowania ryzyka analiz przeprowadzanych na podstawie tego, co wiemy o tym, co wiemy.

Wcześniej zaproponowałem taki oto opis mojej metody: „analiza rozwoju reakcji czytelnika wobec słów, tak jak następują one po sobie na stronicy w czasie”. Teraz powinno być już jasne, że rozwój tych reakcji przebiega zgodnie z regulującym i porządkującym mechanizmem tych (i innych) kompetencji, poprzedzających rzeczywiste doświadczenie werbalne. Idąc w ślady Chomsky’ego, większość psychologów i psycholingwistów podkreśla, że rozumienie to coś więcej niż linearne przetwarzanie informacji¹¹. Oznacza to, jak wskazuje Wardhaugh, że „zdania to nie po prostu biegnące z lewej na prawą ciągi elementów” i że „rozumiane są nie w wyniku dodawania znaczenia drugiego elementu do znaczenia pierwszego, trzeciego do dwu pierwszych, itd.” (s. 54). Krótko mówiąc, coś innego niż sam tylko ten ciąg, coś istniejącego poza jego układem odniesienia, musi modulować sposób, w jaki doświadcza go czytelnik¹². W mojej metodzie analizy tym, co kontro-

¹⁰ Inaczej mówiąc, między tymi dwiema kompetencjami zachodzi zasadnicza różnica, polegająca na tym, że pierwsza jest jednaka przez całą historię ludzkości, druga zaś zmienia się i jest różna w różnych momentach tej historii.

¹¹ N. Chomsky, *Syntactic Structures*. The Hague 1957, s. 21—24.

¹² Zob. Wardhaugh, *op. cit.*, s. 55: „Zdania mają swoją »głębnię«, głębię, którą usiłują przedstawić takie modele gramatyczne jak modele struktury zwrotu

luje przebieg takiej sekwencji w czasie i nadaje jej pewną strukturę, jest to wszystko, co wnosi czytelnik — jego kompetencje; i właśnie uwzględniając współzależność tych kompetencji z przebiegającą w czasie i z lewej na prawą percepcją łańcucha wyrazów, jestem w stanie wykreślić i przedstawić sobie rozwój reakcji czytelnika, będący pewną prawidłowością, a nie tylko projekcją moich własnych reakcji.

Należy jednak zauważyć, że moja kategoria odbioru obejmuje znacznie więcej niż uznaliby za dopuszczalne gramatycy transformacyjni, którzy wierzą, że rozumienie jest funkcją postrzegania struktury głębokiej. Obserwujemy, przynajmniej w pracach niektórych językoznawców, tendencję do sprowadzania struktury powierzchniowej — formy rzeczywistych zdań — do roli łuski, bądź powłoki, bądź też zasłony, warstwy narośli, którą trzeba zdjąć, bądź przebić, bądź też zrzucić, by dotrzeć do kryjącego się pod nią jądra. Jest to zrozumiała konsekwencja określenia przez Chomsky'ego struktury powierzchniowej jako „mylącej” i „nie niosącej informacji”¹³ oraz jego stanowczego twierdzenia (ostatnio nieco złagodzonego), iż o znaczeniu decyduje jedynie struktura głęboka. Tak więc Wardhaugh pisze, że „każdą strukturę powierzchniową można zinterpretować tylko przez odniesienie jej do struktury głębokiej” (s. 49) i że chociaż „struktura powierzchniowa zdania dostarcza wskazówek do jego interpretacji, sama interpretacja zależy od poprawnego przetworzenia tych wskazówek w celu zrekonstruowania wszystkich elementów i związków struktury głębokiej”. Przypuszczalnie „poprawne przetworzenie”, tj. odsłonięcie struktury głębokiej i wydobycie znaczenia głębokiego jest celem jedynym, wszystko zaś, co stoi na przeszkodzie temu odsłanianiu, trzeba wprawdzie tolerować, nie należy jednak przypisywać temu żadnej decydującej wartości. Ostatecznie wskazówki są czasem mylące i powodują „pomyłki”.

Niekiedy np. z góry przewidujemy słowa w rozmowie lub tekście, by następnie przekonać się, że się myliliśmy, albo też nie czekamy, aż zdania zostaną zakończone, ponieważ zakładamy, iż wiemy, jakie będą ich zakończenia. <...> Wiele mylnych odczytań, jakie zdarzają się studentom, spowodowanych jest tym, że przy przetwarzaniu obrali oni niewłaściwe strategie. <s. 137—138>

W moim opisie lektury jednak przejściowe nawet przyjęcie takich niewłaściwych strategii samo jest pewną reakcją na strategię autora, wynikające zaś stąd pomyłki częściowo składają się na doświadczenie, jakie wywołuje język tego autora, a zatem także na znaczenie tego ję-

czy modele generatywno-transformacyjne. Modele te sugerują, że jeśli zasada posuwania się z lewej na prawą jest istotna dla przetwarzania zdania w procesie rozumienia, to musi to być zasada niezmiernie skomplikowana, wymaga bowiem, by przetwarzanie to odbywało się równocześnie na kilku poziomach: fonologicznym czy grafologicznym, strukturalnym i semantycznym, przy czym niektóre z nich to poziomy wysoce abstrakcyjne”.

¹³ N. Chomsky, *Language and Mind*. New York 1968, s. 32.

zyka. Teoretycy struktury głębokiej odrzucają oczywiście pogląd, że różnice znaczenia dadzą się zlokalizować w formach powierzchniowych. To właśnie umniejsza dla mnie wartość prac Richarda Ohmanna, który zwraca wprawdzie uwagę na przebieg w czasie, ale po to tylko, by móc odsłonić pod nim strukturę głęboką, będącą, jak zakłada, tym, co decyduje o znaczeniu.

Kluczowym słowem w moim podejściu do zagadnień odbioru jest oczywiście doświadczenie. Dla Wardhaugha czytanie (i rozumienie w ogóle) to proces wydobywania. „Od czytelnika wymaga się wydobywania znaczenia z tekstu, jaki ma przed sobą” (s. 139). Dla mnie czytanie (i rozumienie w ogóle) jest zdarzeniem i niczego, co się na nie składa, nie należy odrzucać. W tym zdarzeniu, będącym aktualizacją znaczenia, struktura głęboka odgrywa ważną rolę, nie stanowi jednak o wszystkim; rozumiemy bowiem nie w kategoriach struktury głębokiej, lecz w kategoriach współzależności między rozwijaniem się w czasie struktury powierzchniowej a nieustannym jej porównywaniem z naszym wyobrażeniem (zawsze w kategoriach struktury powierzchniowej) tego, czym okaże się struktura głęboka; kiedy zaś zostanie uczynione ostateczne odkrycie i dostrzeżona rzeczywista struktura głęboka, wszystkie „pomyłki” — czyli błędne zakładanie, na podstawie niepełnych dowodów, struktur głębokich, które się wbrew oczekiwaniom nie ujawniły — nie zostaną tym samym unieważnione. Czytelnik ich doświadczył; stały się faktem jego życia umysłowego; one z n a c z ą. [...]

Wszystko to odsyła nas z powrotem do pytania, kim jest czytelnik, o którym mówię. Mój czytelnik jest oczywiście pewnym konstruktem, czytelnikiem idealnym czy wyidealizowanym, podobnie jak „dojrzały czytelnik” Wardhaugha lub „właściwy” czytelnik Milтона; by zaś użyć mego własnego określenia, ten czytelnik to czytelnik wyrobiony, a więc ktoś, kto

1) jest kompetentnym użytkownikiem języka, w którym ułożony jest dany tekst;

2) w pełni dysponuje „tą wiedzą semantyczną, jaką dojrzały (...) odbiorca wnosi do procesu rozumienia”. Obejmuje ona znajomość (tj. doświadczenie w zakresie zarówno wytwarzania, jak i rozumienia) zbiorów leksykalnych, prawdopodobieństw zestawień wyrazów, idiomów, dialektów, gwar zawodowych itd.;

3) ma kompetencję literacką.

Jest więc na tyle doświadczony jako czytelnik, że zinternalizował wszystkie właściwości wypowiedzi literackich, od środków najbardziej partykularnych (metafory, przenośnie, itd.) do całych gatunków literackich. Zagadnienia gatunku, konwencji, tła intelektualnego itd. — kwestie znajdujące się w centrum zainteresowania innych szkół krytycznych — teoria ta ujmuje więc inaczej, bo w kategoriach potencjalnego i prawdopodobnego odbioru, czyli znaczenia i war-

tości, jakie czytelnik może przypisywać idei „epiki” czy użyciu archaizmów, czy czemukolwiek bądź innemu.

Czytelnik, o którego reakcjach mówię, jest zatem tym czytelnikiem wyrobionym, ani abstrakcją, ani kimś naprawdę żyjącym, lecz tworem hybrydycznym — czytelnikiem realnym (mną), który czyni wszystko, co w jego mocy, by stać się czytelnikiem wyrobionym. Innymi słowy, reakcje tego czytelnika są niewątpliwie projekcją moich własnych, jest to jednak o tyle uzasadnione, że moje własne reakcje zostały zmodyfikowane wskutek ograniczeń, jakie nakładają na mnie założenia i działania przedstawionej metody, a więc: 1) świadomego wysiłku, jakiego dokonuję, by stać się czytelnikiem wyrobionym, magazynując niejako w swoim umyśle (potencjalne) reakcje, jakie dany tekst mógłby wywołać, oraz 2) związanego z tym tłumienia, o ile to możliwe, tego, co jest w moim odbiorze przejawem osobistych upodobań i idiosynkrazji, a także tego, co stanowi znamię czasu. Krótko mówiąc, czytelnik wyrobiony swe wyrobienie zawdzięcza do pewnego stopnia metodzie, która posługuje się nim jako jednostką kontrolną. Przy dostatecznej odpowiedzialności i samoświadomości każdy z nas może, stosując tę metodę, stać się czytelnikiem wyrobionym, a tym samym rzetelniej zdawać sprawę ze swego doświadczenia lektury.

Łatwo oczywiście można by mi wytknąć, że nie odpowiedziałem na zarzut solipsyzmu, a jedynie przedstawiłem uzasadnienie pewnego postępowania analitycznego, będącego właśnie wyrazem solipsyzmu. Takie zastrzeżenie byłoby jednak słuszne tylko wtedy, gdybyśmy rozporządzali jakąś lepszą metodą. Tą, którą się najczęściej proponuje, jest traktowanie utworu literackiego jako rzeczy samej w sobie, jako obiektu; wszelako, jak wykazywałem wyżej, jest to obiektywność fałszywa i jej niebezpieczeństwo polega na tym, że sama nadaje sobie moc obowiązującą. Wydaje mi się, że w gruncie rzeczy stwierdzam po prostu, iż wolę subiektywność, do której się przyznaję i nad którą panuję, niż taką obiektywność, która ostatecznie okazuje się iluzją.

Stosowanie mojej metody będzie oczywiście wymagać podejścia na wskroś historycznego. Powinnością krytyka jest stać się nie jednym, lecz szeregiem wyrobionych czytelników, przy czym o odmienności każdego z nich decydować będzie inna matryca politycznych, kulturowych i literackich determinant. Wyrobiony czytelnik Milтона nie będzie wyrobionym czytelnikiem Whitmana, ten ostatni natomiast musi mieścić w sobie także tego pierwszego. Ta wielość wyrobionych czytelników implikuje wielość estetyk operujących pojęciem takiego czytelnika, bądź też brak jakiegokolwiek estetyki. W metodę analizy pozwalającą na pewien (ustrukturalizowany) opis odbioru wbudowano kryterium działania. Chodzi nie o to, by określić o ile jest to dobre, lecz jak to działa; zarówno zaś pytanie, jak i odpowiedź, konstruowane są w kategoriach warunków „lokalnych” danego dzieła, obejmujących również poglądy na wartość literacką, jakie obowiązywały tam i wtedy.

Tu wylania się zagadnienie roli przekonań jako jednej z możliwych podstaw odbioru. Czy czytelnik, który nie podziela poglądów czy wierzeń centralnych dla tematyki jakiegoś dzieła, będzie w stanie w pełni je odebrać? Pytanie to zadał kiedyś Wayne Booth:

Czy rzeczywiście jednak prawdziwy katolik lub ateista, przy największej nawet wrażliwości i tolerancji, dokładający wszelkich starań i dobrze znający przekonania Milтона, znajduje w *Raju utraconym* taką przyjemność, jaka możliwa była dla kogoś ze współczesnych Milтона i jego współwyznawców?¹⁴

Odpowiedź, wydaje mi się, brzmi nie. Są pewne przekonania, których niepodobna chwilowo się wyrzec bądź uznać za własne. Czy oznacza to, że *Raj utracony* jest dziełem gorszym dlatego, że wymaga wąsko zdefiniowanego (tj. „właściwego”) czytelnika? Tylko wtedy, gdy będziemy się trzymali jakiejś estetyki uniwersalnej, w której kontekście wartość pozostaje w jakimś stosunku do liczby czytelników mogących jej w pełni doświadczyć, niezależnie od orientacji umysłowej czy emocjonalnej danego dzieła. W mojej metodzie nie ma miejsca na żadną taką estetykę i takie trwałe ustalanie wartości. W istocie odchodzi ona od wartościowania, zmierzając do opisu. Na podstawie wyników, jakie przynosi, trudno jest orzec, że jedno dzieło jest lepsze niż inne, a nawet, że jakiś określony utwór jest dobry lub zły. Zasadniczo w ogóle nie pozwala ona na wartościowanie literatury jako literatury, odróżnianej od reklamy, kaznodziejstwa, propagandy czy „rozrywki”. Będąc opisem pewnego (bardzo złożonego) związku między bodźcem a reakcją, nie umożliwia rozróżniania pomiędzy efektami literackimi a innymi, wyjąwszy może rozróżnianie pomiędzy pewnymi elementami efektu literackiego a nieliterackiego; nikt też, jak mniemam, nie przychyliłby się do teorii, która dawałaby przepis na to, co stanowi o literackości. Wielu będzie się to wydawało fatalnym ograniczeniem tej metody. Ja przyjmuję je z zadowoleniem, sądzę bowiem, że nazbyt już długo i bez godnych uwagi rezultatów usiłowaliśmy określić, co odróżnia literaturę od języka potocznego. Gdybyśmy rozumieli „język”, to, z czego się składa, i to, jak działa, potrafilibyśmy lepiej rozumieć kategorie, na jakie się dzieli. Fakt, że metoda ta nie opiera się na założeniu o wyższości literatury i nie prowadzi do potwierdzenia takiej tezy, najbardziej, jak sądzę, przemawia na jej korzyść.

Nie oznacza to wszakże, że wcale nie wartościuję. Sam wybór tekstów do analizy wskazuje na pewną hierarchię w moich własnych upodobaniach. Ogólnie rzecz biorąc, pociągają mnie dzieła, które nie pozwalają czytelnikowi ufać swym normalnym wzorcom myślenia i przekonania. Można by zapewne ustanowić na tej podstawie kryterium wartości — skalę, na której najlepszymi doświadczeniami literackimi byłyby te, które najbardziej burzą porządek naszych przyzwyczajzeń (być może literaturą jest to właśnie, co zakłóca nasze poczucie niezależności, oso-

¹⁴ W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, s. 139.

bistej i językowej) — jednakże w rezultacie nie prowadziłyby to pewnie do żadnej uniwersalnej estetyki, a jedynie odzwierciedlało pewną potrzebę psychologiczną.

Nieco uwagi chciałbym jeszcze poświęcić trzem innym zastrzeżeniom wobec tej metody, już chociażby dlatego, że tak często wysuwają je moi studenci. Jeśli traktuje się wypowiedzi, literackie czy wszelkie inne, jako strategie, czyż nie przypisuje się tym samym ich autorom zbyt wiele świadomej intencji kontrolowania odbioru? Zazwyczaj odpowiadam na to pytanie przez *petitio principii*, tj. wybierając takie teksty, w których dowody kontroli autorskiej są druzgocące. (Zdaję sobie sprawę, że dla krytyka psychoanalitycznego ta zasada doboru byłaby bez znaczenia, a nawet zgoła niemożliwa.) Gdyby jednak stanowczo żądano ode mnie jednoznacznej odpowiedzi, powiedziałbym, że sama metoda analizy, odkładając na bok to, jak ja się nią posługuję, nie wymaga zakładania ani kontroli, ani intencji autorskiej. Można analizować jakiś efekt, nie troszcząc się o to, czy został wytworzony przypadkowo czy celowo. (Co prawda ja sam zawsze łapię się na tym, że poszukuję odpowiedzi na to właśnie pytanie, zwłaszcza przy lekturze Defoe'a.) Wyjątek stanowiłyby przypadki, gdzie dzieło zawiera stwierdzenie dotyczące intencji (np. usprawiedliwić postępowanie Boga wobec człowieka), które wskutek tego, że wzbudza w czytelniku pewne oczekiwania, staje się częścią jego doświadczenia. Nie oznacza to oczywiście, by w taką wyrażoną w dziele intencję należało wierzyć lub wykorzystywać ją jako podstawę interpretacji; po prostu wywołuje ona, jak wszystko inne w tekście, jakąś reakcję i, tak jak wszystko inne, musi być brana pod uwagę.

Drugie zastrzeżenie również przybiera formę pytania. Jeśli doświadczenie lektury jest w dużej mierze jednakie dla wszystkich, to dlaczego tak wielu czytelników, często o równym wyrobieniu literackim, tak dobrze i tak namiętnie broni odmiennych interpretacji? Jest to moim zdaniem problem pozorny. Większość sporów literackich bierze się nie z różnic odbioru, lecz z tego, że odbiór jest różnie odbierany. To, co się zdarza jednemu wyrobionemu czytelnikowi przy lekturze jakiegoś utworu, zdarzy się także, z nieistotnymi tylko wariacjami, innemu. Dopiero wtedy, gdy czytelnicy stają się krytykami literackimi i wystawianie ocen staje się ważniejsze niż doświadczenie lektury, pojawiają się rozbieżności. Akt interpretacji jest często tak oddalony od aktu lektury, że ten ostatni (w czasie wcześniejszy) zostaje prawie zapomniany. Wyjątkiem potwierdzającym regułę oraz moją tezę jest C. S. Lewis, który tak oto tłumaczył różnice zdań między nim a Leavisem: „Nie chodzi o to, że patrząc na *Raj utracony*, on widzi co innego niż ja. Widzi to samo co ja, tylko on tego nie znosi, a ja to kocham.”

Trzecie zastrzeżenie jest natury bardziej praktycznej. Kiedy w analizie doświadczenia lektury dochodzi się do sedna? Odpowiedź brzmi

„nigdy”, albo nie wcześniej, niż przymus, by dojść do sedna, staje się (psychologicznie) nie do zniesienia. Dochodzenie do sedna to cel takiej krytyki, która wierzy w treść, w zawarte w wypowiedzi i dające się z niej wydobyć znaczenie. Dojście do sedna czyni zadość pewnej potrzebie, której (jeśli jej ulegamy) przeważająca część literatury z rozmysłem nie zaspokaja — potrzebie uproszczenia i zamknięcia. Potrzebę taką należy zwalczać i proponowana przez mnie metoda w swoim skromnym zakresie pomaga się jej oprzeć.

Inne wersje, inni czytelnicy

Dla tych, którzy interesują się nauką o literaturze, znaczna część tego, co powiedziałem wyżej, nie będzie nowością. O czytelnikach i odbiorze mówiono już przede mną i czuję się poniekąd zobowiązany do wskazania zarówno, co komu zawdzięczam, jak i co odróżnia moją metodę od innych, mniej lub bardziej do niej podobnych¹⁵.

Zacząć wypada oczywiście od I. A. Richardsa, którego główny artykuł wiary brzmi bardzo podobnie do mojego:

⟨...⟩ przeświadczenie, że jest taka jakość czy cecha, a mianowicie Piękno, która łączy się z tym, co słusznie nazywamy pięknym, pojawia się zapewne nieuchronnie u wszystkich ludzi myślących w pewnym stadium ich rozwoju umysłowego.

Nawet wśród tych, którzy nie podlegają już temu złudzeniu i doskonale zdają sobie sprawę, że mimo iż stale mówimy tak, jak gdyby rzeczy posiadały własności, naprawdę powinniśmy mówić, że wywołują one w nas takie czy inne skutki, ten błąd polegający na dokonywaniu projekcji efektu na to, co go wywołuje, powraca niejednokrotnie ⟨...⟩

Niezależnie od tego, czy omawiamy muzykę, poezję, malarstwo, rzeźbę czy architekturę, zmuszeni jesteśmy mówić tak, jak gdyby to, o czym mówimy,

¹⁵ Omówienie to nie będzie wcale wyczerpujące; dokonano tu wyboru idącego w trzech kierunkach. Po pierwsze, arbitralnie wykluczam, traktując tym samym jako jedną wewnętrzną nieodróżnicowaną grupę, wszystkich tych, których modele wytwarzania i rozumienia wypowiedzi są modelami głównie przestrzennymi; wszystkich tych, których interesuje raczej to, co wchodzi w dzieło, niż to, co wchodzi w czytelnika i co z niego wychodzi; wszystkich tych, którzy proponują analizy przebiegające raczej z góry na dół niż z lewej na prawą: statystyków stylu (Curtisa Hayesa, Josephine Miles, Johna Carrola), przedstawicieli językoznawstwa opisowego (Hallidaya i towarzyszy), formalistów-strukturalistów (Romana Jakobsona, Rolanda Barthes'a) i wielu innych (w obszerniejszym studium, do którego ten esej jest przygotowaniem, wszyscy oni zostaną omówieni z osobna). Ograniczyłem się zatem wyłącznie do krytyków o orientacji psychologicznej, również spośród nich wybierając tylko kilku, a i tych winieniem przeprosić za to, że z ich prac uwzględniłem jedynie to, co wiąże się z moimi własnymi zainteresowaniami metodologicznymi, które ogólnie rzecz biorąc, są węższe i mniej ambitne niż ich. Krótko mówiąc, na pewno nie oddają pełnej sprawiedliwości moim poprzednikom, z wyjątkiem może Michaela Riffaterre'a.

(...) było pewnym przedmiotem fizycznym. A przecież spostrzeżenia, jakie czynimy jako krytycy, nie odnoszą się do takich przedmiotów lecz do stanów psychicznych, do doświadczeń¹⁶.

Upoważnia to krytyka do przesunięcia uwagi z dzieła jako obiektu na reakcję, jaką ono wywołuje, doświadczenie, którego jest źródłem; jednakże w teorii Richardsa to przesunięcie uwagi stanowi wstęp do oddzielenia dzieła od odbioru, ja natomiast obstawałbym przy ich ścisłej współzależności. Richards dokonuje tego rozdziału, przeprowadzając ostre rozróżnienie między językiem naukowym a emotywnym:

Wypowiedź może zostać wyzyskana do utworzenia związku, prawdziwego lub fałszywego. To jest naukowy sposób używania języka. Ale można ją również wyzyskać ze względu na skutki, które — spowodowane przez jej odniesienia — wywołuje w sferze uczuć i postaw. To jest emotywny sposób używania języka. Różnica ta, raz zrozumiana, jest prosta. Możemy używać słów ze względu na odniesienia, jakie wywołują, lub możemy je stosować ze względu na postawy i emocje, jakie powodują¹⁷.

Czy jednak rzeczywiście możemy? Czyż nie jest raczej tak, że w każdym doświadczeniu językowym internalizujemy postawy i emocje, nawet jeśli postawą jest pozorowanie braku postawy, a emocją żarliwy chłód? Rozróżnienie Richardsa jest zbyt kategoryczne, staje się zaś jeszcze bardziej kategoryczne w jego teoretyzowaniu na temat literatury. Języka referencyjnego, kiedy pojawia się w poezji, nie należy uważać za język w jakimkolwiek sensie referencyjny. Właściwie można się nim nie zajmować wcale. Oto ogólnie rzecz biorąc, teza *Science and Poetry*¹⁸:

Nurt intelektualny dosyć łatwo śledzić; by tak rzec, śledzi się on sam; jest jednak nurtem mniej ważnym. W poezji liczy się jedynie jako środek. <s. 13>

Wiele jest poezji, nawet tej wielkiej (np. niektóre pieśni Szekspira czy, choć na innej zasadzie, wiele najlepszych utworów Swinburne'a), w której sensu słów można niemal zupełnie nie rozumieć, lub też go pominąć, niczego przy tym nie tracąc. <s. 22—23>

Większość słów to słowa wieloznaczne, nie mające jasnego sensu, zwłaszcza w poezji. Możemy je rozumieć jak nam się podoba, w rozmaitych znaczeniach. Sens, który wybieramy, jest tym, który najbardziej pasuje do impulsów już wzbudzonych dzięki formie wierszowej. (...) Nie ściśle logiczny sens tego, co powiedziane, lecz ton głosu i okoliczności stanowią główne czynniki, którymi kierujemy się przy interpretowaniu. <s. 23>

¹⁶ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. New York 1959 (1924), s. 20—22.

¹⁷ I. A. Richards, *Podstawy krytyki literackiej*. Przełożył M. Rozbicki. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej. T. II: *Od przelomu antypozytywistycznego do r. 1945. Cz. II: Od fenomenologii do egzystencjalizmu. Estetyzm i New Criticism*. Kraków 1981, s. 431—432.

¹⁸ I. A. Richards, *Science and Poetry*. London 1926.

Ważne jest zawsze nie to, co utwór poetycki mówi, lecz to, czym jest.
(s. 25)

A czym on jest? I czym dokładnie jest owa „forma wierszowa”, która ma podobno zastąpić w naszym doświadczeniu zainteresowanie sensem i odpowiedzialność wobec niego? Odpowiedzi na te pytania, kiedy się już pojawiają, nie przyczyniają się bynajmniej do rozwiania wątpliwości: struktura poznawcza języka poetyckiego (czytaj: literackiego) jest pewnym kanałem, którym czytelnik ma przejść nietknięty — i niczego nie tykając — w drodze do impulsu, który był przyczyną powstania danego utworu:

Źródłem słów i tym, co je sankcjonuje, jest samo przeżycie, ogarniająca umysł fala impulsów (...), odpowiedniemu czytelnikowi (...) słowa odtworzą w umyśle podobną grę interesów, stawiając go na chwilę w podobnej sytuacji i prowadząc do takiej samej reakcji.

Dlaczego tak się dzieje, wciąż jest jeszcze do pewnego stopnia tajemnicą. Jakieś niezwykle zawikłane skupienie impulsów łączy słowa. Następnie w innym umyśle cała sprawa ulega częściowo odwróceniu: słowa powodują podobne skupienie impulsów. (s. 26—27)

Sprzeciwiając się utożsamianiu przekazu ze znaczeniem, Richards posuwa się za daleko i odmawia w ogóle miejsca doświadczeniu dekodowania przekazu (lub próbie jego dokodowania) w aktualizacji znaczenia. Przechodzenie od uczucia do słów i znowu do uczucia powinno się odbywać niemal bez zwracania uwagi¹ na sens, który zazwyczaj „dosyć łatwo śledzić” (tj. można go odrzucić jako nieistotny). Zwracanie uwagi na sens może się zgoła okazać zgubne, jeśli bierze się go zbyt poważnie. Twierdzenia w poezji są „pseudotwierdzeniami [*pseudo-statement*]”:

Pseudotwierdzenie to taka postać słów, której uzasadnieniem jest wyłącznie efekt, jaki wywiera przy wyzwaniu lub organizowaniu impulsów i postaw (z całym ich lepszym czy gorszym zorganizowaniem *inter se*); uzasadnieniem twierdzenia natomiast jest jego prawdziwość, tj. zgodność (...) z faktem, na jaki wskazuje. (s. 59)

Nie można by temu nic zarzucić, gdyby Richards po prostu przestrzegał przed przykładaniem kryterium prawdziwości¹ do twierdzeń w poezji; wydaje się jednak, iż chodzi mu o to, że w ogóle nie powinniśmy doświadczać ich jako twierdzeń, nawet w obrębie zamkniętego świata wypowiedzi literackiej. Inaczej mówiąc, przy lekturze poezji bardzo niewiele powinno zachodzić w naszych umysłach z tego, co można by określić jako procesy poznawcze, w przeciwnym bowiem wypadku wyzwolenie impulsów, odgrywające w odbiorze rolę najważniejszą, zostanie osłabione lub zahamowane. Na sprzeczności nie należy zwracać uwagi, ani się nimi przejmować. Wywodów logicznych nie trzeba śledzić zbyt uważnie („do istotnych wniosków (...) dochodzi się dzięki częściowemu rozluźnieniu logiki”). Wprawdzie pewna odmiana poezji

(i prozy) może prowokować taki właśnie odbiór, nie jest jednak bynajmniej prawdą, że przy czytaniu literatury zawsze zwolnieni jesteśmy z obowiązku logiki i rozumowania. Bardzo często, i to nawet wtedy, kiedy sens „dosyć łatwo śledzić”, procesy poznawcze — przypuszczanie, porównywanie, dedukowanie, itd. — stanowią najpoważniejszy element naszego odbioru dzieła i wszelki opis efektów tego dzieła musi to uwzględniać. Richards arbitralnie ogranicza zakres znaczącego odbioru do uczuć (impulsów i postaw) i tu oczywiście nie mogę się z nim zgodzić. (W literaturze XVII-wiecznej np. o oddziaływaniu utworu decyduje często pobudzenie u czytelnika wzorców odbioru polegających na rozumowaniu i zręczne kierowanie nimi).

Zakres odbioru zostaje jeszcze bardziej zawężony, gdy Richards ustanawia pewną hierarchię doświadczeń. Jakie jest najlepsze życie, jakie można przeżyć? — pyta.

Najlepsze życie (<...>), jakiego możemy życzyć naszemu przyjacielowi, to życie, w którym angażuje on możliwie najwięcej z siebie samego (możliwie najwięcej impulsów). Im intensywniej żyje i im mniej sam sobie stoi na zawadzie, tym lepiej. (<...> I jeśli by zapytać, jak odczuwa się takie życie (<...>), odpowiedź brzmi, że odczuwa się je tak, jak doświadcza się poezji, i że jest ono takim właśnie doświadczeniem. <s. 33>

Najlepsza poezja zatem to ta, która daje najwięcej impulsów, z największą intensywnością i, jak należy wnosić, przy najmniejszym udziale rozumu. Nic więc dziwnego, że przy tej teorii wartości poetyckiej Richardsa nie interesuje naprawdę czasowy przebieg doświadczenia lektury. Jego analiza lektury utworu poetyckiego (*Podstawy krytyki literackiej*, rozdział XVI) jest analizą przestrzenną, ujętą w kategoriach wyodrębnionych zależności między słowem a impulsem, taką, jakiej moglibyśmy oczekiwać od estetyki, która uważa wiązania myśli za coś w rodzaju szkieletowego pojemnika, mieszczącego w sobie doświadczenie, lecz właściwie do niego nie należącego.

Teorie Richardsa i jego uprzedzenia poważnie zaciążyły na zapisach, czy protokołach, jak je nazywa, doświadczeń czytelnicznych jego studentów i tłumaczą częściowo, dlaczego tak źle wypadły one w *Practical Criticism*¹⁹. Wychodzą one bowiem nie od poczucia odpowiedzialności wobec języka we wszystkich jego aspektach, lecz — przeciwnie — od swobody, a nawet obowiązku ignorowania niektórych z nich. Zdają po prostu sprawę z impulsów i postaw doświadczanych podczas lektury, przypuszczalnie pod wpływem niechęci, jaką Richards żywi do tego, co w odbiorze poznawcze. Wypada żałować choć jest to również nie pozbawione ironii — że często występuje się przeciw analizowaniu utworów w kategoriach odbioru czytelnika, powołując się na ten właśnie przykład grupy czytelników, których pojęcie odbioru było katastrofalnie wąskie i których wrażliwość na język ograniczała się do jednego

¹⁹ I. A. Richards, *Practical Criticism*. London 1929.

tylko z jego rejestrów. Jeśli *Practical Criticism* w ogóle czegoś dowodzi, to potrzeby mojego czytelnika wyrobionego, pokazuje bowiem, co dzieje się wtedy, kiedy ludziom nie nawykłym do myślenia o języku, którego używają na codzień, każe się nagle dokładnie zrelacjonować, jak doświadczają poezji, i co gorsza, każe się im to robić w kontekście założenia o „odmienności” języka poetyckiego.

Wszystko to powiedział już oczywiście przede mną William Empson:

⟨...⟩ kiedy dochodzi się do szczegółów i natrafia na przypadek, gdzie oddziaływanie jakiegoś słowa może być interpretowane na dwa różne sposoby, z których jeden pozornie słusznie można nazwać Poznawczym, drugi zaś — Emotywnym, to prawdopodobnie ten Poznawczy właśnie będzie poważnie wpływał na uczucia czy charakter i zazwyczaj nie polega on na powzięciu błędnych przekonań. Na ogół jednak rzeczywiście wiąże się z pewnego rodzaju przekonaniem, chociażby przekonaniem, że jeden sposób życia jest lepszy niż inny, nie ma więc sensu próbować całkowicie wygnać z poezji uczuć o charakterze przekonań.

Problem polega moim zdaniem na tym, że prof. Richards pojmuje Sens wyrazu w danym użyciu jako coś pojedynczego, nawet jeśli bardzo „zawiłego”, i dlatego też mniema, że wszystko, co wykracza poza Sens, musi być tłumaczone w kategoriach uczuć, a uczucia to oczywiście Emocje lub Tony. Wiele jednak z tego, co ukazuje się nam jako „uczucie” (co jest oczywiście w przypadku złożonej metafory) będzie w istocie skomplikowaną strukturą powiązanych znaczeń. Sam fakt, że potrafimy mówić bez zastanowienia i nie popełniać błędów gramatycznych, świadczy o tym, że nie musimy sobie szczególnie uświadamiać całego racjonalnego planowania procesu mowy, jakie niewątpliwie proces ten poprzedza²⁰.

Empson zgadza się z Richardsem, że „przy lekturze utworu poetyckiego doświadczenie przebiega dwoma nurtami, z których jeden jest intelektualny, drugi zaś aktywny i emocjonalny”, sprzeciwia się jednak sugestii, że ich wzajemne powiązanie „lepiej likwidować” (s. 11). Krótko mówiąc, jego stanowisko, przynajmniej w tej sprawie, jest bardzo bliskie mojemu (będąc też prawdopodobnie jednym z tych, które przyczyniły się do ugruntowania moich poglądów). Jego zaś twierdzenie, że słowa niosą ze sobą rozróżnienia sensu i uczucia, których nie zawsze jesteśmy świadomi, wspiera ponadto bronioną przeze mnie tezę, że reakcja, jaką słowa te wywołują, jest nader złożona, z czego również w znacznej mierze nie zdajemy sobie sprawy.

Różnimy się jednak zakresem i kierunkiem naszych analiz. Empson śledzi nie kształt doświadczenia czytelnika, lecz jakąś, zazwyczaj arbitralnie przyjętą, formę, która pozwala mu wnikać w głąb wyodrębnionych momentów, a raczej potencjalnych momentów tego doświadczenia (mówię potencjalnych, gdyż często zajmuje się on bardziej tym, co weszło w jakieś słowo, niż opisem jego efektu). Dlaczego s i e d e m typów wieloznaczności? Przemawia do mnie wyjaśnienie zaproponowane niedawno przez Rogera Fowlera i Petera Mercera:

²⁰ W. E m p s o n, *The Structure of Complex Words*. London 1951.

Kategorie Empsona rzucone są ze zdumiewającą, pełną niewiary ostentacją — gdyby zamiast tej magicznej siódemki było owych typów osiem, musielibyśmy się może zastanawiać — ale jest ich tylko tyle — tak wiele lub tak niewiele — ile chcecie²¹.

Ile p o t r z e b a, aby napisać książkę, co wymaga stworzenia takiej liczby kategorii, jaka pozwala objąć, a przynajmniej fizycznie oddzielić od siebie te tezy, które chce się udowodnić. Również kategorii przedstawionych w *The Structure of Complex Words* nie należy brać na serio, tj. traktować jako absolutne — a w każdym razie nie bardziej niż owe siedem typów wieloznaczności — i oczywiście Empson ani przez chwilę tego od nas nie żąda. Są one po prostu (czy też nie tak całkiem po prostu) pojemnikami, wyznaczają granice, sztuczne, lecz konieczne, jeśli Empson ma gładko przeprowadzić swój wywód (co często przypomina żonglowanie bardzo wieloma piłeczkami naraz), my zaś mamy przy śledzeniu tego wyvodu znajdować oparcie w jakiejś zasadzie porządkującej.

W rezultacie, jak zauważają Fowler i Mercer, otrzymujemy

dziesiątki analiz, nie mających zapewne sobie równych pod względem błyskotliwości, nawet jeśli niekiedy niezrównanych także pod względem pomysłowości, które przeważnie przybierają formę pokawałkowanych (...) imitacji wielowymiarowego przedmiotu poetyckiego. (s. 58)

Jednym słowem, metoda ta polega głównie na atomistycznych, w głąb idących analizach zawłości leksykalnej i semantycznej, przeprowadzanych bez tego skrępowania, jakie narzuca uwzględnianie procesów myślowych w odbiorze. Jeśli zaś prawdą jest, jak twierdzą niektórzy, że Empson utożsamia wartość z tego rodzaju zawłością (kryterium nieco przypominające Richardsowską intensywność i częstotliwość impulsu), to staje się zrozumiałe, dlaczego woli unikać wszelkiej strategii metodologicznej, która nie pozwalałaby na pełną swobodę zajmowania się taką zawłością we wszystkich jej możliwych aspektach. (W moich analizach wachlarz skojarzeń, a tym samym reakcji, jest zawsze zawężany i wyznaczany przez decyzje i czynności podejmowane w wyniku tego, co zaszło wcześniej w doświadczeniu znaczenia). Nawet wtedy, kiedy Empson rozpatruje utwory poetyckie w całości — choć zazwyczaj podciąga on tylko kawałki utworów pod swe rozmaite kategorie — ten atomizm i fragmentaryzacja są wyraźnie widoczne. Szuka on zawsze jakiegoś mechanizmu klasyfikującego — bądź też taki konstruuje — który zwalnia go z obowiązku odczytywania utworu jako pewnego ciągu. Chwytem najbardziej oczywistym jest skupienie uwagi na jakimś pojedynczym słowie — „all [wszelki, wszystko, wszyscy]” w *Raju utraconym*; jednakże nawet tutaj nie śledzi on tego wyrazu poprzez cały poemat, lecz porządkuje jego występowanie w „kla-

²¹ R. Fowler, P. Mercer, *Criticism and the Language of Literature: Some Traditions and Trends in Great Britain*. „Style” 3 (1969), s. 59.

sy” według określonych uczuć (s. 102). Podobną rolę spełniają kategorie błędów interpretacyjnych Bentleya jako wydawcy Miltona w *Some Versions of Pastoral*; zaś teza, która później zostanie rozbudowana w *Milton's God* — książkę o *Raju utraconym*, godną uwagi ze względu na brak analizy semantycznej — rozwijana jest tu raczej między analizami tekstury werbalnej niż na ich podstawie.

To samo znamionuje odczytanie wiersza Marvella *Ogród*. Wprawdzie z początku Empson zmierza w kierunku rozpatrywania utworu w porządku jego strof, lecz w pewnym miejscu ulega swemu geniuszowi:

Zieleń [*Green*] nabiera tutaj takiej wagi (...), ponieważ było to przedtem ulubione słowo Marvella. Wymienianie użyć tego wyrazu przed satyrami może się wydać przesadną pedanterią, pokazuje jednak, jak często go użyto; a takie rzeczy przyjemnie sprawdzać²².

Tu Empson gwałtownie zbacza i przebiega od Lawrence'a poprzez Whitmana, Wordswortha, Donne'a, Szekspira, Homera do Miltona, a nawet (czy też raczej nieuchronnie) do Buddy, by wrócić do *Ogrodu* dopiero w zdaniu końcowym, które wywiera wrażenie dlatego, że zdajemy sobie sprawę z jego arbitralności. Nie zamyka ono eseju ani odczytania utworu; ono po prostu o d c i n a ten określony fragment całe życie trwającego dialogu, jaki Empson prowadzi z językiem, jego twórcami i twórcami. I któż chciałby, żeby było inaczej? To, co Empson robi, robi lepiej niż ktokolwiek inny; nie jest to jednak analizowanie rozwoju reakcji czytelnika wobec słów, tak jak następują one po sobie w czasie.

Na koniec chciałbym omówić poglądy Michaela Riffaterre'a, na którego prace dopiero niedawno zwrócono mi uwagę. Riffaterre rzeczywiście zajmuje się rozwojem reakcji czytelnika, podkreśla ograniczenia, jakie nakłada na odbiór układ linearny biegnącego z lewej na prawą strumienia mowy i jego przebieg w czasie i jest, tak jak ja, przeciwnikiem takich metod analizy, które przynoszą opisy dających się zaobserwować cech wypowiedzi bez odwoływania się do ich odbioru. Bardzo wyraźnie precyzuje on swoje stanowisko w tych kwestiach w artykule będącym odpowiedzią na odczytanie *Kotów* Baudelaire'a przez Jakobsona i Lévi-Straussa²³. Systemy odpowiedzialności, jakie odkrywają analizy strukturalistów, nie muszą być konieczne percypowane przez czytelnika i nie musi on na nie zważać; dane zaś uzyskane na drodze takiej analizy, ujęte często w straszliwe schematyzacje przestrzenne, nierządkiem przeszkadzają nam widzieć to, co zachodzi w akcie rozumienia. Rodzi się zatem, zdaniem Riffaterre'a, pytanie, „czy językoznawstwo strukturalne w swej niezmienionej postaci znajduje w ogóle zastosowanie

²² W. Empson, *Some Versions of Pastoral*. Norwalk, Conn., b.d., s. 121.

²³ M. Riffaterre, *Describing Poetic Structures*. „Yale French Studies” 36/37 (1966). [Zob. też M. Riffaterre, *Opis struktur poetyckich: Dwie próby analizy wiersza Baudelaire'a „Koty”*. Przełożył J. Lalewicz. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 3, s. 211—246.]

w analizie poezji” (s. 202). Odpowiedź, wydaje mi się, brzmi i tak, i nie. Bezsprzecznie musimy odrzucać wszelkie twierdzenia o bezpośrednim związku między strukturalnie ujętymi opisami a znaczeniem; nie zgadzam się jednak z Riffaterre'em, by tym samym dane, jakie opisy takie przynoszą, należało uznać za nieistotne:

Metoda Jakobsona i Lévi-Straussa opiera się na założeniu, że każdy system strukturalny, jaki uda im się w tym wierszu odnaleźć i opisać, musi być koniecznie strukturą poetycką. Czyż niemożliwe jest jednak przypuszczenie, że wiersz może zawierać pewne struktury, które nie odgrywają żadnej roli w tworzeniu jego funkcji i efektu jako dzieła literackiego, i że metoda strukturalistów po prostu nie jest tą, która pozwalałaby rozróżnić między owymi strukturami nienacechowanymi a takimi, które decydują o literackości? Mogą wszak być struktury ściśle poetyckie, których nie sposób rozpoznać jako takie, jeśli nie stosuje się metod analizy przystosowanych do specyfiki języka poetyckiego. <s. 202>

Widać tu już wyraźnie zarówno, co nas łączy, jak i co nas różni. Riffaterre' wierzy w dwa języki, potoczny i poetycki, a tym samym w dwie struktury wypowiedzi i dwa rodzaje odbioru; sądzi więc, że analiza powinna koncentrować się na „okrywaniu” tych cech — języka, struktury i odbioru — które stanowią o poetyckości i literackości.

Poezja to język, ale wytwarza efekty, których język w mowie codziennej stale nie wytwarza; uzasadnione jest więc założenie, że analiza językowa utworu poetyckiego powinna odkrywać jego cechy swoiste i że między występowaniem tych cech w tekście a naszym empirycznym odczuciem, że mamy przed sobą utwór poetycki, zachodzi związek przyczynowy (...). W języku codziennym, którym posługujemy się w celach praktycznych, w centrum uwagi znajduje się zazwyczaj kontekst sytuacyjny, myślowa lub fizyczna rzeczywistość, do której język ten odsyła. (...) W przypadku sztuki werbalnej w centrum znajduje się przekaz jako cel sam w sobie, nie zaś tylko jako środek. <s. 200>

U podstaw tego rozumowania leżą oczywiście wprowadzone przez Mukařovskiego rozróżnienie między językiem potocznym a językiem poetyckim oraz rozróżnienie Richardsa między językiem naukowym a językiem emotywnym, jest to więc jeszcze jedna wersja poglądu głoszącego dewiacyjność języka poezji. Wprawdzie Riffaterre relację między tymi dwoma rodzajami języka pojmuje w sposób bardziej elastyczny i skomplikowany niż większość wyznawców tego poglądu, niemniej jednak jego metoda wykazuje tę samą słabość, co teorie, z których wyrosła, a mianowicie zakłada *a priori*, że w analizie wypowiedzi literackiej wiele elementów należy uznać za nieistotne. Teorie dewiacyjności języka poetyckiego zawsze zawężają zakres znaczącego odbioru przez to, że nie uwzględniają tych cech czy efektów, które nie są poetyckie; zaś w wersji Riffaterre'a zakres efektów poetyckich jest, jak zobaczymy, katastrofalnie wąski, ponieważ ogranicza się on jedynie do tego, co przyciąga uwagę czytelnika w sposób najbardziej spektakularny.

Dla Riffaterre'a badanie stylistyki to badanie ujęć stylistycznych, które definiuje on jako mechanizmy mające na celu

przeszkodzenie czytelnikowi w wydedukowaniu lub przewidzeniu którejkolwiek ważnej cechy. Możliwość przewidywania bowiem może doprowadzić do powierzchownej lektury, natomiast jej brak zmusza do wyłączenia uwagi; intensywność odbioru odpowiadać będzie intensywności przekazu²⁴.

Mówienie o stylu to zatem mówienie o tych momentach w doświadczeniu lektury, w których zostaje się zmuszonym do wyłączenia uwagi wskutek pojawienia się, wbrew naszym oczekiwaniom, jakiegoś elementu nieprzewidywalnego. Wzajemna zależność między takimi momentami a tymi, które w danym ciągu służą ich uwydatnieniu, jest tym właśnie, co Riffaterre rozumie przez „kontekst stylistyczny”:

Kontekst stylistyczny jest językowym wzorcem nagle przełamanym przez nieprzewidywalny składnik, a kontrast wynikający z tego zakłócenia to bodziec stylistyczny. Tego przełamania nie należy rozumieć jako zasady nieciągłości. Wartość stylistyczna kontrastu polega na układzie relacji, który ustanawia on między dwoma zderzającymi się składnikami; nic by nie zaszkodziło bez ich połączenia się w jedną sekwencję. Inaczej mówiąc, kontrasty stylistyczne, podobnie jak inne przydatne w języku opozycje, tworzą pewną strukturę. (s. 81)

Riffaterre jest bardziej interesujący niż inni badacze rozpatrujący stylistykę w kategoriach „kontrastu”, ponieważ owego przełamania wzorca upatruje raczej w kontekście niż w jakiejś istniejącej uprzednio i zewnętrznej wobec danej wypowiedzi normie. Albowiem

Gdybyśmy w relacji styl—norma uznali biegun normy za uniwersalny (jak byłoby w przypadku normy językowej), nie moglibyśmy zrozumieć, dlaczego odchylenie w pewnych wypadkach może być ujęciem stylistycznym, a w innych nie. (s. 79)

Oznacza to, jak zauważa on w *Kontekście stylistycznym*, że można mieć wzorzec „kontekst→ujęcie stylistyczne rozpoczynające nowy kontekst→ujęcie stylistyczne”. Wzorzec ten

zapoczątkowuje cały szereg ujęć tego samego rodzaju (np. po archaizmie cała obfitość archaizmów); wynika stąd nasycenie sprawia, że ujęcia te tracą swoją wartość kontrastową, niweczy ich zdolność do uwypuklenia określonego momentu wypowiedzenia i sprowadza je do roli składników nowego kontekstu, który z kolei dopuści do powstania nowych kontrastów²⁵.

W tym artykule (s. 247) ta elastyczna i zmieniająca się relacja zostaje zdefiniowana raz jeszcze, tym razem w kategoriach mikrokontek-

²⁴ M. Riffaterre, *Kryteria analizy stylu*. Przełożył I. Sieradzki. W zbiorze: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. I. Pod redakcją M. Głowińskiego i H. Markiewicza. Wrocław 1977, s. 66; wszystkie odesłania do stron w tekście według tego wydania.

²⁵ M. Riffaterre, *Kontekst stylistyczny*. Przełożył I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 245—265.

stu („kontekstu, który formuje opozycję tworzącą ujęcie stylistyczne”) oraz makrokontekstu („kontekstu, który modyfikuje tę opozycję, wzmacniając lub osłabiając to ujęcie”). Pozwala to Riffaterre’owi rozpatrywać stosunek między określonymi efektami a łańcuchem takich efektów, który jako pewna ciągnąca się w czasie całość do pewnego stopnia decyduje o oddziaływaniu poszczególnych swych składników; jednakże i tu zasada normy kontekstowej i jej zalety pozostają te same.

Zalety są zaś niewątpliwe: kieruje się uwagę nie tyle na przekaz, co na jego odbiór, a więc raczej na czytelnika niż na obiekt. W jednym z późniejszych swoich artykułów Riffaterre domaga się nawet „odrębnego językoznawstwa dekodera” i dowodzi, że funkcja stylistyczna, oddziaływanie na czytelnika, „stale przeważa nad funkcją referencyjną”, zwłaszcza w utworach beletrystycznych²⁶. Nie można sporządzić żadnego stałego i sztucznego inwentarza ujęć stylistycznych, jako że w kategoriach norm kontekstowych ujęciem stylistycznym może być wszystko. Naprawdę istotny, a nawet decydujący jest przebieg wypowiedzi w czasie, on to bowiem pozwala na zlokalizowanie, z pomocą czytelnika, przedmiotów analizy. Język i rozumienie nie są tu widziane statycznie; kontekst i ujęcia stylistyczne przesuwają się i zmieniają; czytelnik posuwa się wraz z nimi i — poprzez swe reakcje — tworzy je, i posuwa się także badacz, przykładając swój aparat analityczny to tu, to tam.

Przy wszystkich wymienionych zaletach tej metodologii, jej słabą stroną jest dla mnie teoria języka i stylu, w której kontekście (i znowu to słowo) operuje. Mam tu oczywiście na myśli zakładanie dwu rodzajów języka i wynikające stąd ograniczenie znaczącego i interesującego odbioru do efektów zaskoczenia i przerwania ciągłości. Riffaterre wypowiada się w tej sprawie bardzo jasno:

[Z jednej strony] fakty stylistyczne można uchwycić tylko w języku, ponieważ stanowi on ich nośnik [*vehicle*], z drugiej — muszą mieć odrębny charakter, gdyż w przeciwnym razie nie można by ich było odróżnić od faktów językowych. (s. 61)

Trzeba po pierwsze zebrać wszystkie elementy, które ujawniają cechy stylistyczne, a następnie poddać analizie językowej tylko te właśnie, z wyłączeniem wszystkich innych (stylistycznie obojętnych). Wtedy i tylko wtedy można będzie uniknąć pomieszania stylu z językiem. W celu dokonania tego wstępnego odsiewu musimy odnaleźć specjalne kryteria dla określenia dystryktywnych cech stylu. (s. 61—62)

Styl rozumiany jest jako uwydatnienie [*emphasis*] (ekspresywne, afektywne lub estetyczne) dodane do informacji przenoszonej przez strukturę językową, lecz nie modyfikujące jej znaczenia. Inaczej mówiąc, język wyraża, a styl podkreśla²⁷.

²⁶ M. Riffaterre, *The Stylistic Function*, Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics, Cambridge 1962, s. 320, 321.

²⁷ Riffaterre, *Kryteria analizy stylu*, s. 61—63.

„Fakty stylistyczne” — „fakty językowe”, „stylistycznie obojętne”, „dystynktywne cechy stylu”, „uwydatnienie (...) dodane do informacji (...) nie modyfikujące jej znaczenia”. To już bezsprzecznie coś więcej niż wprowadzanie rozróżnienia, to ustanawianie pewnej hierarchii, w której niższa z dwu klas uznana zostaje za nieinteresującą i, co ważniejsze, za nie mającą żadnego wpływu na odbiór. Inaczej mówiąc, styl będący uwydatnieniem jakos oddziałuje i dlatego też stanowi właściwy przedmiot uwagi, natomiast samo wyrażanie, kodowanie i dekodowanie informacji, znaczenie, po prostu jest i nie ma potrzeby badać go zbyt dokładnie (język wyraża, styl podkreśla). Można by się z tym spierać, przeciwstawiając się już choćby takiemu bezwzględnemu rozdzielaniu stylu od znaczenia czy naiwnemu utożsamianiu znaczenia z informacją; dla moich celów jednak wystarczy wskazać na implikacje, jakie niesie to stanowisko dla określenia i analizy odbioru. U podstaw teoretycznych rozważań Riffaterre'a kryje się założenie, że w wypowiedzi zarówno potocznej, jak i literackiej, występują całe długie ciągi językowe, nie wywołujące żadnej takiej reakcji, o której warto by mówić, ponieważ niewiele wtedy zachodzi (minimalne dekodowanie, minimalna reakcja).

Założenie to znajduje odbicie na każdym szczeblu jego poczyną krytycznych. Stanowi podstawę przeprowadzonego przezeń rozróżnienia między tym, co jest a co nie jest strukturą literacką, jak również podstawę relacji kontekst—ujęcie stylistyczne, która zaczyna obowiązywać, gdy już struktura literacka zostanie zidentyfikowana. Relacja ta to, jak mówi Riffaterre, „opozycja binarna”, której „bieguny są nierozdzielne”²⁸. Są to oczywiście bieguny zmienne, a nie stałe; jednakże w obrębie każdej takiej poszczególnej relacji rola jednego z nich jest bierna i polega na przygotowywaniu do drugiego — tego „doniosłego momentu”, kiedy to wzorzec kontekstowy zostaje przełamany i należy wyteżyć uwagę (tj. kiedy następuje reakcja). I wreszcie, na tym właśnie założeniu opiera się Riffaterre, gdy posługuje się czytelnikiem jako narzędziem służącym do umiejscowienia cech swoistych literatury. Skoro nie wszystkie cechy, jakie wydobywa na jaw analiza językowa, są cechami stanowiącymi o efekcie poetyckim, musi być jakiś sposób wyodrębniania takich właśnie cech, a że są to cechy, które przełamują wzorzec i zmuszają do wyteżenia uwagi, umiejscowimy je, zwracając uwagę na reakcje rzeczywistych czytelników, tych z naszych uniwersyteckich laboratoriów literackich, czy tych, którzy pozostawili nam zapis swojego doświadczenia w przypisach lub artykułach. Czytelnik Riffaterre'a to zatem odbiorca będący, podobnie jak mój czytelnik wyrobiony, pewną syntezą (albo „czytelnikiem przeciętnym [*the average reader*]”, albo „superczytelnikiem [*the super-reader*]”). Różnica polega

²⁸ Riffaterre, *Kontekst stylistyczny*, s. 246.

oczywiście na tym, że Riffaterre za istotne w doświadczeniu tego odbiorcy uważa jedynie te punkty, gdzie staje się ono niezwykle lub „wymaga wysiłku”²⁹.

Każdy punkt tekstu, który zatrzyma „archiczytelnika”, będzie uważany — do czasu zdobycia informacji pełniejszych — za składnik struktury poetyckiej. Doświadczenie uczy, że tego rodzaju jednostki zawsze bywają zauważone przez wielu informatorów³⁰.

Mniej przeszkadza mi pojęcie archiczytelnika niż to, co w toku Riffaterre'owskiej analizy dzieje się z jego doświadczeniem lektury. Ono bowiem także będzie miało strukturę binarną, stanie się szeregiem następujących po sobie momentów wyteżenia uwagi, przedzielonych interwałami kontekstowego wzorca, bardziej cyklicznego niż linearnego — i przez te interwały stworzonych — a poza tym niewiele będzie się oczywiście w tym doświadczeniu zdarzać. W pewnym miejscu Riffaterre natrafia przy lekturze *Kotów* na wers „*Ils cherchent le silence*” i oto, co ma wtedy do powiedzenia:

Wszyscy informatorzy pomijają *Ils cherchent le silence*. Niewątpliwie *cherchent* to substytut poetycki lub wzniosły dla *recherchent* czy *aiment*, ale nie ma w tym nic prócz zwykłej przemiany prozy w wiersz — jest to zabieg wskazujący rodzaj analogicznie jak strofa czy werset, przez stworzenie kontekstu odmiennego od kontekstu codziennego. Nie ma w tym nic nieoczekiwanego, żadnej niespodzianki³¹.

Innymi słowy nikt tego nie zauważył i nikomu nie nastęczało to żadnych problemów; jest to zupełnie zwyczajne, a więc nie oddziałuje i nie ma o czym mówić.

Nawet wtedy, kiedy Riffaterre znajduje jednak coś, o czym warto mówić, jego metoda nie na wiele mu pozwala, jak o tym świadczy taka np. analiza pewnego zdania z *Moby Dicka*:

„*And heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea, as if its vast tides were a conscience.*”

[Wzdymało się czarne morze i kolebało niezmordowanie, jak gdyby jego potężne przyprływy i odpływy były sumieniem.]”

<...>

Mamy tu dobry przykład, wskazujący, do jakiego stopnia autor może kontrolować odbiór. W przytoczonym wypadku trudno czytelnikowi nie zwrócić uwagi na każde słowo znaczące. Odbiór nie może być powierzchowny, gdyż inicjalna pozycja czasownika jest nieprzewidywalna [*impredictable*] w zwykłym zdaniu angielskim; to samo dotyczy powtórzenia. Powtórzenie, niezależnie od tego, że jest nieprzewidywalne, spełnia własną, podwójną rolę: wy-

²⁹ [Zob. jednak przypis Riffaterre'a (*Kryteria analizy stylu*, s. 73) do drugiego wydania, w którym wyjaśnia on, w jakim znaczeniu używa obu tych terminów i dlaczego zastępuje je w tej wersji poprawionej terminem „archiczytelnik”. — Przypis tłum.]

³⁰ Riffaterre, *Opis struktur poetyckich*, s. 221.

³¹ *Ibidem*, s. 227—228.

tworza rytm, a jego ogólny efekt działa podobnie jak wypowiedź kompletna. Przesunięcie podmiotu doprowadza efekt nieprzewidywalności do maksimum; czytelnik musi zapamiętać orzeczenie, zanim będzie mógł spostrzec podmiot. „Odwrócenie”³² metafory jest dalszym przykładem kontrastu w stosunku do kontekstu. Przeszkody nie dopuszczają do pobieżnej lektury, uwaga zostaje zwrócona na sposób przedstawienia i wytwarza się efekt stylistyczny³³.

„Wytwarza się efekt stylistyczny”. Ale w jakim celu? Na co zdadzą się nam te ujęcia stylistyczne lub ich konwergencje, kiedy już zostaną zlokalizowane przez czytelnika-informatora? Nie można od nich przejść do znaczenia, ponieważ znaczenie jest od nich niezależne; one są jedynie uwydatnieniem („uwydatnienie” czy „podkreślenie” zajmuje to samo miejsce w upodobaniach Riffaterre’a co „impuls” w upodobaniach Richardsa i prowadzi do takiego samego zawężania odbioru). Pozostajemy z pewnym zbiorem efektów stylistycznych (ograniczonego typu) i chociaż Riffaterre nie twierdzi, że dadzą się one przenosić, nie twierdzi też właściwie niczego. To zaś, o ile są one warte zainteresowania, jest, dla mnie przynajmniej, kwestią otwartą. (Winiemem dodać, że sama analiza *Kotów* jest błyskotliwa i przekonująca, podobnie jak wywód obalający stanowisko Jakobsona i Lévi-Straussa. Jest to jednak analiza, której wnikliwość wykracza poza możliwości, jakie dać może przyjęta przez autora metoda. Riffaterre nie poczyta tego zapewne za komplement, ale jest on lepszym krytykiem, niż na to pozwalałaby jego teoria.)

To, co nas różni, najłatwiej wychwycić w pojęciu „stylu”. Zastanowiło może czytelnika, dlaczego w eseju noszącym podtytuł *Stylistyka afektywna* tak rzadko używano tego słowa. Wynika to stąd, iż stale podkreślane przeze mnie założenie, że w doświadczeniu lektury liczy się wszystko i że coś (ważnego i dającego się zanalizować) zawsze zachodzi, uniemożliwia to rozróżnienie, jakie przeprowadza Riffaterre, między „faktami językowymi” a „faktami stylistycznymi”. Dla mnie fakt stylistyczny to fakt odbioru, a ponieważ moja kategoria odbioru obejmuje wszystko, od najdrobniejszych i najmniej widocznych do najpoważniejszych i najbardziej przełomowych doświadczeń językowych, wszystko też jest faktem stylistycznym, i równie dobrze moglibyśmy w ogóle zrezygnować z tego słowa, gdyż niesie ono ze sobą tak wiele implikacji opozycji binarnych (styl i —).

Niewątpliwie oznacza to, iż wyznają jakąś monistyczną teorię znaczenia; a takim teoriom zwykle zarzuca się, że nie stwarzają żadnego pola dla analizy. Mój monizm dopuszcza jednak analizę, jest to bowiem pewien monizm efektów, w którym znaczenie jest (częściowym) wytwor-

³² [Przez „odwrócenie” metafory rozumie Riffaterre (*Kryteria analizy stylu*, s. 82—83) „niezwykle odniesienie zjawiska konkretnego (przyływy i odpływy) do abstrakcyjnego (sumienie) zamiast na odwrót”. — Przypis tłum.]

³³ Riffaterre, *Kryteria analizy stylu*, s. 83; cytat z Melville’a według: H. Melville, *Moby Dick*. Przełożył B. Zieliński. Warszawa 1956, s. 288.

rem wypowiedzi-przedmiotu, ale nie może być z nią utożsamiane. Teoria ta zakłada, że komunikat, jaki niesie wypowiedź — będący zazwyczaj jednym biegunem binarnej relacji, w której biegunem drugim jest styl — działa (czemu ktoś taki jak Richards by zaprzeczył) jako jeszcze jeden efekt, jeszcze jeden czynnik wywołujący reakcję, jeszcze jeden składnik doświadczenia znaczenia. Nie jest to po prostu dające się wydobyc znaczenie. Nic nim nie jest.

Może więc należałoby również odrzucić słowo „znaczenie”, ponieważ niesie ono ze sobą pojęcie komunikatu czy przekazu. Znaczenie wypowiedzi to — powtarzam — nasze przeżycie odbiorcze — całość tego przeżycia — i zostaje ono natychmiast skompromitowane z chwilą, gdy cokolwiek o nim powiemy. Wynika więc z tego, że w ogóle nie powinniśmy próbować analizować języka. Wydaje się jednak, iż umysł ludzki nie potrafi się oprzeć skłonności do badania swych własnych procesów; ale możemy przynajmniej (a zapewne także w najlepszym razie) postępować wtedy w taki sposób, który w miarę możliwości pozwałaby unikać zniekształceń.

Zakończenie

Od polemiki przechodzę ponownie do samej metody i paru uwag końcowych.

Po pierwsze, ściśle mówiąc, ona w ogóle nie jest metodą, ponieważ ani rezultatów, do jakich prowadzi, ani biegłości, z jaką można się nią posługiwać, nie da się przenieść. Rezultaty nie dadzą się przenieść, ponieważ nie istnieje żadna stała zależność między cechami formalnymi a odbiorem (czytać trzeba za każdym razem); biegłości w posługiwaniu się nią też nie da się przenieść, nie można jej bowiem komuś wręczyć i oczekiwać, że od razu będzie potrafił się nią posługiwać (nie jest to metoda portatywna). Jest to, w istocie, środek uwrażliwiania na język, i jak implikuje forma niedokonana, jego działanie jest długofalowe i nie ma w nim końca (nigdy nie dochodzi się do sedna). Ponadto działa wewnątrz nas samych. Nie ma tu żadnego mechanizmu z wyjątkiem tego, jaki stanowi presja założenia, że w języku dzieje się więcej, niż sobie uświadamiamy, a presja tego założenia musi oczywiście pochodzić od jednostki, dla niewykształconej wrażliwości której jest ono wyzwaniem. Opanowywanie tej metody oznacza zadawanie pytania „jak to działa?” z rosnącą świadomością, że odpowiedź na nie będzie prawdopodobnie bardziej złożona, niż się na pozór wydaje, czyli przy coraz większym uwrażliwieniu czy wyczuleniu na działanie języka. W pewien szczególnie i niepokojący (teoretyków) sposób jest to metoda, która przetwarza tego, który się nią posługuje, a więc tego, który jest także jedynym jej instrumentem. Wyostrza się sama, tym zaś, co wyostrza, jest nasza własna wrażliwość. Krótko mówiąc, nie porządkuje ona materiału, lecz przekształca umysły.

Dlatego też właśnie jest ona, jak się przekonałem, przydatna jako metoda dydaktyczna, na każdym etapie nauczania. Zazwyczaj zaczynam cykl zajęć od tego, że piszę na tablicy parę prostych zdań (najczęściej „On jest szczerzy” i „Bez wątpienia, on jest szczerzy”) i proszę moich studentów, by odpowiedzieli na pytanie „jak to działa?” Pytanie to jest dla nich pytaniem nowym i z początku ich odpowiedzi są zawsze odpowiedzią na pytanie bardziej znajome „co to znaczy?” Jednakże przykłady są tak dobrane, by wykazać, że takie pytanie jest niewłaściwe, o czym też wkrótce upewniają się sami na podstawie doświadczenia wyniesionego z zajęć. Niebawem zaczynają dostrzegać wartość, jaką może mieć rozpatrywanie efektów i zwolna stają się zdolni do myślenia o języku jako doświadczeniu, a nie pojemniku znaczenia. Potem jest to już tylko kwestia ćwiczenia ich wrażliwości na szereg tekstów, zestawionych tak, by przechodzić od prostszych do bardziej złożonych — zdania różnego rodzaju, akapit, esej, utwór poetycki, powieść — a więc w porządku nieco przypominającym ten, jaki przyjęto w pierwszej części niniejszego eseju. W miarę zaś jak doświadczenia coraz to więcej odmian efektów i poddają je analizie, uczą się także rozpoznawać, co jest w ich odbiorze wyrazem osobistych upodobań i uprzedzeń. Nie jest również dziełem przypadku, że jednocześnie nie potrafią już pisać niekontrolowanej prozy, skoro tyle czasu spędzają na odkrywaniu, jak bardzo i na jak wiele sposobów inni pisarze kontrolują w swej prozie ich odbiór. Stosuje się oczywiście pewne zabiegi — przedstawianie urywków tekstów biegnących z lewej na prawą metodą taśmy telegraficznej, wprowadzanie wariacji magicznego pytania (np. co by się stało, gdyby tu czy gdzie indziej nie było jakiegoś słowa?) — zawsze jednak terenem działania tej metody jesteśmy my sami i jej największe osiągnięcie polega nie na organizowaniu materiału (choć to się często zdarza), lecz na przekształceniu umysłów.

Krótko mówiąc, teoria ta, zarówno jako pewien opis znaczenia, jak i jako sposób nauczania, jest pełna dziur; w samym jej środku jest jedna wielka dziura, która zostaje wypełniona, o ile w ogóle da się ona wypełnić, przez to, co zachodzi w człowieku, który stosuje tę teorię przy badaniu swego doświadczenia lektury. Metoda ta pozostaje zatem wierna swym zasadom; nie zmierza do żadnego punktu, który byłby jej celem; jest procesem; mówi o doświadczeniu i sama jest doświadczeniem; ogniskuje się na efektach i jej rezultatem jest pewien efekt. W końcu jedyne, co mogę podać bez zastrzeżeń jako jej zaletę, to to, że się sprawdza ³⁴.

Przełożyła Maria Bożenna Fedewicz

³⁴ Już po napisaniu tego eseju miałem okazję przeczytać książkę Waltera J. Slatoffa, *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response* (Ithaca, N. Y., 1970), która na pozór przynajmniej ma traktować o wielu z poruszonych tu zagadnień. Jednakże kierunek, jaki obiera Slatoff, jest zupełnie inny.

Główną różnicę i trudność stanowi jego pojmowanie „odbioru”. W analizach Slatoffa odbiór to coś, co zachodzi albo przed czynnością czytania, albo po niej. Zajmuje się on naprawdę nie odbiorem, w sensie wzajemnego oddziaływania między ciągiem słów na stronie a aktywną pośredniczącą świadomością, lecz reakcją na ten odbiór. Przypominając to, co o powieściach Faulknera powiedział Conrad Aiken, który określił je jako „z rozmysłem stworzony system parawanów i natrętnie wysuwanych motywów, zawikłań i wieloznacznych wstawek oraz opóźnień”, Slatoff tak charakteryzuje to, co nazywa „rozbieżnością w odbiorze”: „Niektórzy aktywnie rozkoszują się opóźnieniami i zawieszzeniami, stosowanymi przez takiego pisarza jak Faulkner; inni z trudem mogą je znieść; jeszcze inni mają do nich stosunek głęboko ambiwalentny. Podobnie różnić się muszą znacznie nasze reakcje instynktowne” (s. 62).

Przez reakcję, czyli odbiór, rozumie się tu więc wyraźnie naturalne upodobania i uprzedzenia czytelnika; i w tym kontekście z pewnością można mówić o rozbieżności. Nie występuje jednak żadna rozbieżność na tym poziomie odbioru, który takie upodobania bądź niechęci poprzedza. Niezależnie od tego, czy czytelnik lubi czy nie lubi, czy też i lubi, i nie lubi zarazem, doświadczając Faulknerowskich opóźnień, będzie ich, na równi z każdym innym czytelnikiem, doświadczal, tzn. będzie sobie radził z zawikłaniami, przedzierał się przez parawany, wytrzymywał zawieszania; tę jednakosć doświadczenia (i odbioru) uznaje też oczywiście sam Slatoff, gdy czyni z niej podstawę obserwacji dotyczących możliwych różnic.

Mogliby się pewnie wydawać, że Slatoffa po prostu interesuje inny etap odbioru: mnie zajmuje odbiór, który jest aktem percepcji, doświadczeniem polegającym na dostosowaniu się, z chwili na chwilę, do wymagań, jakie stawia ciąg prozy i poezji, on natomiast snuje rozważania na temat „rozbieżnych” postaw (bo to naprawdę rozumie przez „odbior”), jakie czytelnik może przyjąć wobec tego doświadczenia już po przejściu przez nie. Sprawa jest jednak poważniejsza, ponieważ Slatoff miesza te dwa etapy czy rodzaje odbioru (zastanawiam się, czy dadzą się one naprawdę rozdzielić) i to, że jeden jest różny u różnych czytelników, uznaje za równoznaczne z tym, że drugi nie może być jednakowy dla wszystkich, mimo iż to ta właśnie zasadnicza jednakosć pozwala nam mówić o rozbieżności.

Dwa rozdziały zawierające główną tezę książki noszą tytuły *Varieties of Involvement* [Odmiany zaangażowania] i *The Divergence of Response* [Rozbieżności odbioru], i stopniowo staje się jasne, że te odmiany i rozbieżności pojawiają się wtedy, gdy skończony czytelnik natrafia na skończone dzieło. Teoria ta zakłada, że dzieło to pojemnik właściwości i znaczeń (odpowiadających intencji autora), które następnie stykają się z mniej lub bardziej pasującym do nich czytelnikiem. Innymi słowy, jego model to model „przeciwników” — dzieło kontra czytelnik — w którym czytelnicy nie tyle aktualizują znaczenia, ile reagują na nie w zależności od postaw, jakie przyjęli, zanim zetknęli się z danym utworem.

Ostatecznie program Slatoffa, mający odsyłać czytelnika z powrotem do lektury, sprowadza się do uznania faktu, że czytelnik ma upodobania i uprzedzenia, które nie zawsze dadzą się pogodzić z upodobaniami, jakimi tchnie określone dzieło. Wbrew deklaracjom Slatoff doprowadza w końcu do radykalnego rozdziału między dziełem a czytelnikiem oraz — co ważniejsze — między czytelnikiem a znaczeniem. Ich pozycje są już ustalone, zanim się spotkają, i ich zetknięcie się prowadzi jedynie do określenia, do jakiego stopnia nie dają się pogodzić. To jest wszystko, co Slatoff rozumie przez zwrot „rozbieżności odbioru”, a że rozbieżność ta to pewne odejście czy odchylenie od danego (tj. przekazanego) znaczenia — jest to odbiór po fakcie, w moim modelu natomiast odbiór jest faktem — rozbieżność tę można tolerować, nie narażając na szwank integralności dzieła. Można ją nawet wychwalać i to właśnie robi dalej Slatoff, a to oczywiście dlatego, że należy zajmować się tym, co naprawdę istotne.