

Paul Ricoeur

Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 75/2, 269-286

1984

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.

III. P R Z E K Ł A D Y
S T U D I A O M E T A F O R Z E. I V

Pamiętnik Literacki LXXV, 1984, z. 2
PL ISSN 0031-0514

PAUL RICOEUR

PROCES METAFORYCZNY JAKO POZNANIE, WYOBRAŻANIE
I ODCZUWANIE

Artykuł ten poświęcony jest wybranemu problemowi z dziedziny właściwie nieograniczonej, jaką jest teoria metafory. Choć zagadnienie to może wydawać się wyłącznie psychologiczne, skoro obejmuje takie terminy jak „obraz” i „uczucie”, określiłbym je raczej jako problem z pogranicza semantycznej teorii metafory i psychologicznej teorii wyobraźni i uczucia. Przez teorię semantyczną rozumiem badanie zdolności metafory do dostarczania nieprzetłumaczalnej informacji i — w konsekwencji — jej aspiracji do prawdziwego ukazywania rzeczywistości. Kwestia, którą chciałbym poruszyć, sprowadza się do tego, czy dociekania te mogą być kompletne bez włączenia w nie — jako elementu koniecznego — czynnika psychologicznego określanego zazwyczaj jako „obraz” lub „uczucie”.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że tzw. obrazy i uczucia wysuwane są jako zastępcze czynniki wyjaśniające jedynie w tych teoriach, które wyrażeniom metaforycznym nie przyznają wartości informacyjnej i — co za tym idzie — prawa do prawdziwości. Przez wyjaśnienie zastępcze rozumiem próbę wyprowadzenia domniemanego znaczenia wyrażen metaforycznych z ich zdolności ewokowania strumieni obrazów i wzbudzania uczuć, co mylnie uważamy za właściwą informację i prawdziwy wgląd w rzeczywistość. Moja teza głosi, że obrazy i uczucia spełniają funkcję konstytutywną nie tylko w obrębie teorii, które odma-

[W niniejszym zeszycie zamieszczamy dalszy ciąg prac o metaforze (zob. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2). Zredagowała je — jak poprzednio — doc. dr Teresa Dobrzyńska. Uzupełniamy dział pracą Ricoeura *Model tekstu: działanie znaczące rozważane jako tekst*, dotyczącą innej problematyki.

Paul Ricoeur — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 313. Metaforze poświęcił Ricoeur dwie książki: *Métaphore vive* (Paris 1975) oraz *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* (Toronto 1978).

Przekład według: P. Ricoeur, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling*. „Critical Inquiry”, jesień 1978, s. 143—159. Przedruk w tomie zbiorowym *On Metaphor*. Ed. S. Sacks. Chicago 1979].

wiają metaforom wszelkiej wartości informacyjnej i odrzucają ich aspiracje do wyrażania prawdy. Przeciwnie, chciałbym wykazać, że ów typ teorii metafory, jaki zapoczątkował I. A. Richards w *Philosophy of Rhetoric*, Max Black w *Models and Metaphors*, Beardsley, Berggren i inni, nie może osiągnąć celu, jeśli nie obejmuje działania wyobraźni i uczucia, tj. jeśli nie przypisze funkcji semantycznej temu, co objawia się jedynie w rysach psychologicznych — a zatem nie zajmie się niektórymi czynnikami towarzyszącymi, zewnętrznymi wobec informacyjnej istoty metafory. Ta linia rozumowania jest sprzeczna z ustaloną — przynajmniej od słynnego artykułu Fregego *Sens i znaczenie* oraz *Logische Untersuchungen* Husserla — dychotomią między *Sinn*, czyli sensem, oraz *Vorstellung*, czyli przedstawieniem, jeśli przyjąć, że „sens” oznacza treść obiektywną, a „przedstawienie” jej aktualizację myślową, właśnie w formie obrazu i uczucia. Pytanie jednak, czy funkcjonowanie sensu metaforycznego tej właśnie dychotomii nie wystawia na próbę, czy wręcz nie spycha jej na pozycje obronne.

Pierwsze sformułowane, Arystotelesowskie ujęcie metafory zawiera już pewne wzmianki dotyczące tego, co nazwałbym semantyczną rolą wyobraźni (a co za tym idzie, uczucia) w ustaleniu sensu metaforycznego. Wedle Arystotelesa *lexis* w ogólności — tj. dykcja, elokucja i styl (którego figurą jest metafora) — jest czynnikiem powodującym, że wypowiedź (*logos*) jawi się w określony sposób. Twierdzi on też, że dar tworzenia udanych metafor polega na zdolności do dostrzegania podobieństw. Co więcej, plastyczność takich udanych metafor zależy od ich zdolności „stawiania przed oczami” sensu [*sense*], który sobą wyrażają. Nasuwa to myśl o wymiarze obrazowym, który można nazwać funkcją obrazową znaczenia metaforycznego.

Tradycja retoryki potwierdza tę sugestię, niezależnie od wszelkich teorii dotyczących semantycznego statusu metafory. Już samo wyrażenie „figura retoryczna” implikuje, że w metaforze, jak i w innych tropach bądź zwrotach, wypowiedź nabiera cielesności, objawiając formy i cechy, które zazwyczaj charakteryzują twarz i „figurę” ludzką, jakby tropy powodowały w wypowiedzi niejako cielesną eksternalizację. Przydając przekazowi pewien rodzaj figuralności, tropy sprawiają, że wypowiedź staje się widoczna.

Roman Jakobson podsuwa podobną interpretację, charakteryzując w swym ogólnym modelu komunikacji funkcję poetycką jako waloryzację przekazu ze względu na sam przekaz. Podobnie Tzvetan Todorov, bułgarski teoretyk neoretoryki, określa „figurę” jako widoczność wypowiedzi. Gérard Genette w *Figures I* mówi o dewiacji jako o „wewnętrznej przestrzeni języka”. „Wyrażenia jasne i proste” — twierdzi — „nie mają formy, figury mowy jakąś posiadają”.

Zdaję sobie sprawę, że wzmianki te wskazują raczej problem niż tezę. Co więcej, jestem również świadom tego, że metaforyczne mówie-

nie o metaforze pogłębia jeszcze zasadnicze trudności, powstaje bowiem coś w rodzaju błędnego koła zaciemniającego zagadnienie. Lecz czy samo słowo „metafora” nie jest metaforą, metaforą przemieszczenia, a więc przeniesienia w swego rodzaju przestrzeni? Zachodzi właśnie konieczność włączenia tych przestrzennych metafor o metaforze do naszych rozważań o „figurach” mowy.

Tak przedstawia się problem, gdzie zatem mamy szukać poprawnego ujęcia s e m a n t y c z n e j roli wyobraźni, a w efekcie również i uczucia? Wydaje się, że czynnik obrazowy bądź ikoniczny kryje się w f u n k c j i p o d o b i e ń s t w a [*work of resemblance*], jak to sugeruje Arystoteles, twierdząc, że tworzenie udanych metafor polega na dostrzeganiu podobieństw bądź (według innych przekładów) — na wglądzie w podobieństwo.

Lecz by poprawnie zrozumieć funkcję podobieństwa w metaforze i wprowadzić element obrazowy bądź ikoniczny we właściwym miejscu, niezbędne jest krótkie przypomnienie przemiany, jakiej uległa teoria metafory w obrębie semantyki, przeciwstawiając się tradycyjnej retoryce klasycznej. Wedle tej tradycji metaforę słusznie opisywano w kategoriach d e w i a c j i, lecz dewiację tę mylnie przypisywano wyłącznie sferze nazywania. Przyjmowano, że miast dać rzeczy zwykłą, powszechnie używaną n a z w ę, oznacza się ją za pomocą nazwy zapożyczonej, według terminologii Arystotelesa „obcej”. Uzasadnienie tego przeniesienia nazwy widziano bądź w obiektywnym podobieństwie między samymi rzeczami, bądź w subiektywnym podobieństwie postaw związanych z pojmowaniem tych rzeczy. Celem owego przeniesienia miało być albo wypełnienie luki leksykalnej — podporządkowane zasadzie ekonomii, która rządzi próbami nadawania właściwych nazw nowym rzeczom, pojęciom bądź doznaniom, albo też ozdobienie wypowiedzi — podporządkowane głównemu celowi wypowiedzi retorycznej, jakim jest przekonanie czytelnika i wywołanie u niego uczucia zadowolenia.

Problem podobieństwa zostaje sformułowany na nowo w teorii semantycznej, którą Max Black scharakteryzował jako teorię interakcyjną (w przeciwieństwie do teorii substytucyjnej). Nośnikiem znaczenia metaforycznego nie jest już słowo, lecz zdanie jako całość. Proces interakcji nie polega wyłącznie na zastąpieniu jednego słowa przez inne czy też jednej nazwy inną nazwą (co ściśle biorąc, charakteryzuje jedynie metonimię), ale na wzajemnym oddziaływaniu między podmiotem logicznym i orzeczeniem. Jeśli metafora polega na jakiejś dewiacji (cecha ta nie jest zanegowana, lecz zostaje opisana i wytłumaczona w nowy sposób), dewiacja owa dotyczy samej struktury predykatywnej. Metaforę należy zatem opisywać jako dewiację w sferze raczej predykacji niż nazywania. Pytając, w j a k i s p o s ó b zachodzi owa dewiacyjna predykacja, zbliżamy się do tego, co nazwałem funkcją podobieństwa. Francuski teoretyk poetyki, Jean Cohen, mówi o tej dewiacji w kategoriach seman-

tycznej niestosowności, co oznacza pogwałcenie kodu stosowności [*code of pertinence*] czy też odpowiedniości, który rządzi zaszerogowaniem predykatów w zwykłych użyciach¹. Zdanie metaforyczne działa na zasadzie zniesienia tej dewiacji syntagmatycznej poprzez ustanowienie nowej stosowności semantycznej. Tę nową stosowność zapewnia z kolei wytworzenie dewiacji leksykalnej, która ma charakter paradygmatyczny; właśnie ten jej rodzaj opisywali retorzy klasyczni. W tym sensie retoryka klasyczna nie błędziła, lecz opisywała jedynie „efekt sensu” na poziomie słowa, pomijając wytwarzanie się tego odkształcenia semantycznego na poziomie sensu. Chcąc prawdą jest, że efekt sensu skupia się w słowie, wytworzenie sensu jest sprawą całego wypowiedzenia. W ten właśnie sposób teoria metafory uzależniona jest od semantyki zdania.

Tak wygląda główne założenie poniższej analizy. Pierwszą sprawą jest zrozumienie, jaką funkcję w tworzeniu znaczenia pełni podobieństwo. Następnym krokiem będzie prawidłowe powiązanie funkcji podobieństwa i czynnika obrazowego bądź ikonicznego.

Co do pierwszego etapu, samego funkcjonowania podobieństwa, wydaje mi się, że nadal będziemy zaledwie w połowie drogi do pełnego zrozumienia innowacji semantycznej charakteryzującej metaforyczne wyrażenia bądź zdania, póki w metaforze podkreślamy jedynie aspekt dewiacji, nawet jeśli odróżniamy semantyczną niestosowność [*semantic impertinence*], która pociąga za sobą dewiację leksykalną, od samej dewiacji leksykalnej, jak ją opisuje Arystoteles i wszyscy retorzy klasyczni. Cechą decydującą jest innowacja semantyczna, dzięki której ustanowiona jest nowa stosowność i zgodność tak, że wypowiedź „ma sens” jako całość. Twórcą metafor jest taki mistrz słowa, który z wypowiedzi niespójnej z punktu widzenia interpretacji dosłownej wyprowadza wypowiedź znaczącą dla nowej interpretacji; zasługuje ona na miano metaforycznej, ponieważ generuje metaforę nie tylko jako dewiację, lecz jako fakt akceptowalny. Innymi słowy, znaczenie metaforyczne nie polega wyłącznie na wykolejeniu semantycznym, lecz zasadza się na nowym znaczeniu predykatywnym, które wynika z załamania się znaczenia dosłownego — z załamania się znaczenia, jakie uzyskamy, jeśli uwzględnimy wyłącznie powszechne, zwykłe wartości leksykalne słów. Metafora nie jest zagadką, lecz rozwiązaniem zagadki.

To właśnie tutaj, w zmianie charakterystycznej dla innowacji semantycznej, odgrywa rolę podobieństwo, a co za tym idzie, wyobraźnia. Lecz jaka jest ta rola? Moim zdaniem pojmowana ona będzie błędnie dopóty, dopóki będziemy się trzymać teorii obrazu Hume’a — jako słabego wrażenia, tj. jako percepcyjnego *residuum*. Nie zrozumiemy jej lepiej również i wtedy, gdy przeniesiemy się do innej tradycji, wedle

¹ J. C o h e n, *Structure du langage poétique*. Paris 1966.

której wyobraźnię można sprowadzić do wymiany w obrębie dwu modalności asocjacyjnych — na podstawie bezpośredniej przyległości lub podobieństwa. Niestety, przesąd ten dzielą tak znaczący teoretycy jak Jakobson, wedle którego proces metaforyczny przeciwstawia się procesowi metonimicznemu na tej samej zasadzie, na jakiej zastępowanie jednego znaku przez drugi w obrębie sfery podobieństwa przeciwstawia się łączeniu znaków na linii przyległości. Zrozumiany i uwydatniony musi zostać sposób funkcjonowania podobieństwa, a wraz z nim i wyobraźni, co jest immanentne, tzn. nie znajduje się na zewnątrz samego procesu predykatywnego. Innymi słowy, funkcja podobieństwa musi być uzgodniona i powiązana w jednolitą całość z dewiacyjnością, dziwnością i oryginalnością samej innowacji semantycznej.

Jak to jest możliwe? Wydaje mi się, że zasadniczym problemem, który interakcyjna teoria metafory pomogła nakreślić, lecz nie rozwiązać, jest przejście od niezgodności [*incongruence*] dosłownej do zgodności [*congruence*] metaforycznej między dwoma polami semantycznymi. Posłużę się tutaj metaforą przestrzenną, albowiem zachodzi jak gdyby zmiana odległości między znaczeniami w obrębie przestrzeni logicznej. Ta nowa stosowność czy też odpowiedniość właściwa znaczącej wypowiedzi metaforycznej wynika z pewnego rodzaju bliskości semantycznej, jaka powstaje nagle między terminami mimo dzielącej je odległości. Rzeczy bądź pojęcia, które były odległe, zdają się teraz bliskie. Podobieństwo w ostateczności to nic innego jak owo zbliżenie, ujawniające pokrewieństwo rodzajowe między różnymi pojęciami. To, co Arystoteles nazwał epiforą metafory, tj. przeniesieniem znaczenia, stanowi właśnie ów ruch bądź przesunięcie w odległości logicznej od tego, co dalekie, do tego, co bliskie. Luka w niektórych najnowszych teoriach metafory, włączając w to teorię Maxa Blacka, dotyczy właśnie innowacji właściwej temu przesunięciu².

Pierwszym zadaniem adekwatnej teorii wyobraźni jest wypełnienie tej luki. Lecz owa teoria wyobraźni musi świadomie zerwać z Hume'em i oprzeć się na Kancie, szczególnie na Kantowskim pojęciu wyobraźni twórczej jako czynnika *schematyzującego działanie syntetyzujące*. Wskazuje to nam pierwszy krok w próbie dostosowania psychologii wyobraźni do semantyki metafory, bądź — w innym ujęciu —

² Blackowskie wyjaśnienie procesu metaforycznego przy użyciu „systemu obiegowych sądów skojarzonych z jakimś terminem” pozostawia — jak to sugerują następujące zastrzeżenia i określenia — nie rozwiązany problem innowacji. „Metafory — powiada on — mogą się wspierać zarówno na specjalnie utworzonych systemach implikacji, jak też na przyjętych obiegowych sądach” (M. Black, *Models and Metaphors*, Ithaca, N.Y., 1962, s. 43). I dalej: „Owe implikacje składają się zwykle z obiegowych sądów dotyczących tematu pomocniczego, lecz w stosownych wypadkach mogą się składać z implikacji pobocznych, utworzonych przez pisarza *ad hoc*” (s. 44). Co zatem sądzić o implikacjach tworzonych na poczekaniu?

dopełnienia semantyki metafory poprzez zwrócenie się do psychologii wyobraźni. W tej próbie możemy wyróżnić trzy fazy.

W fazie pierwszej wyobrażanie rozumiemy jako „widzenie”, nadal jednorodne wobec samej wypowiedzi, które wywołuje przesunięcie w odległości logicznej, samo zbliżenie. Tam właśnie, w owym wglądzie [*insight*], do którego nawiązywał Arystoteles, stwierdzając, że tworzenie udanych metafor polega na dostrzeganiu podobieństw — *theorein to omoion*, jest miejsce i rola wyobraźni twórczej. Ten wgląd w podobieństwo to zarówno myślenie, jak i widzenie. Jest to myślenie prowadzące do tego, że wywołuje zmiany strukturalne pól semantycznych; ma ono charakter transkategorialny, ponieważ jest kategorialne. Można to wykazać na podstawie takiej metafory, w której aspekt logiczny tego przegrupowania strukturalnego jest najbardziej widoczny. Idzie tu o metaforę, którą Arystoteles nazwał metaforą przez analogię, tj. metaforą proporcjonalną: A w stosunku do B jest tym, czym C do D. Puchar jest dla Dionizosa tym, czym tarcza dla Aresa. Stąd możemy powiedzieć na zasadzie przestawienia terminów: tarcza Dionizosa bądź puchar Aresa. Lecz myślenie to jest widzeniem w takim stopniu, w jakim wgląd polega na natychmiastowym uchwyceniu możliwości kombinacyjnych, które stwarza proporcja i — co za tym idzie — ustaleniu proporcjonalności poprzez zbliżenie między dwoma stosunkami. Proponuję nazwać ten twórczy charakter wglądu upodobnieniem predykatywnym. Lecz jeśli będziemy je interpretować jak dawniej w kategoriach kojarzenia na podstawie podobieństwa, całkowicie zagubimy jego rolę semantyczną. Pewien rodzaj mechanicznego przyciągania między atomami myślowymi zostaje tutaj zastąpiony przez czynność jednorodną wobec języka i jego aktu pierwiastkowego, aktu predykcji. Upodobnienie polega właśnie na czynieniu podobnymi, tj. bliskimi semantycznie, terminów, które łączy ze sobą wypowiedź metaforyczna.

Niektórzy prawdopodobnie będą mieli zastrzeżenia co do przypisania tego upodobnienia predykatywnego działaniu wyobraźni. Nie powracając do mojej wcześniejszej krytyki fałszywych przekonań na temat samej wyobraźni — przekonań, które mogą powstrzymywać badaczy od uznania wyobraźni twórczej [*productive imagination*] — chciałbym podkreślić pewną cechę upodobnienia predykatywnego, która mogłaby wesprzeć moje twierdzenie, iż zbliżenie, charakterystyczne dla procesu metaforycznego, wykazuje typowe pokrewieństwo z Kantowską *schematyzacją*. Mam na myśli paradoksalny charakter upodobnienia predykatywnego, przyrównywany przez pewnych autorów do Ryle'owskiego pojęcia „błędu kategorialnego”, polegającego na tym, że przedstawia się fakty właściwe jednej kategorii w terminach odpowiadających innej kategorii. Nowe zbliżenie całkowicie sprzeciwia się poprzedniej kategoryzacji, która stawia opór lub raczej, jak powiada Nelson Goodman, opornie ustępuje. To właśnie mieści w sobie pojęcie semantycznej

niestosowności bądź nieodpowiedniości. Aby wystąpiła metafora, trzeba nadal rozpoznawać poprzednią niezgodność poprzez nową zgodność. Przy upodobnieniu predykatywnym wchodzi w grę szczególnie rodzaj napięcia istniejący nie tyle między podmiotem i orzeczeniem, ile między niezgodnością i zgodnością semantyczną. Wgląd w podobieństwo polega na postrzeżeniu konfliktu między poprzednią niezgodnością a nową zgodnością. „Oddalenie” zachowane jest w obrębie „bliskości”. Zobaczyć podobne to tyle, co ujrzeć tożsamość mimo odmienności i poprzez nią. Owo napięcie między tożsamością i odmiennością charakteryzuje logiczną strukturę podobieństwa. Jak z tego wynika, wyobraźnia jest zdolnością do tworzenia nowych rodzajów przez upodobnienie — tworzenia ich nie ponad różnicami, jak w pojęciu, lecz pomimo różnic i poprzez nie. Wyobraźnia jest tą fazą tworzenia rodzajów, w której pokrewieństwo rodzajowe nie osiąga pojęciowego spokoju i spoczynku, lecz zostaje pochwycone w zmaganiach między odległością i bliskością, między oddaleniem i sąsiedztwem. W tym sensie możemy wraz z Gadamerem mówić o fundamentalnej metaforyczności myśli — w takiej mierze, w jakiej figura retoryczna określana jako metafora pozwala nam na rzut oka na ogólne postępowanie, dzięki któremu tworzymy pojęcia. Dzieje się tak, ponieważ w procesie metaforycznym ruch w kierunku kategorii zatrzymany zostaje przez opór odmienności i niejako przechwycony przez figurę retoryczną.

Taka jest pierwsza funkcja wyobraźni przy wprowadzaniu innowacji semantycznej. Dotąd wyobraźni nie rozpatrywano w owym postrzeżeniowym aspekcie *quasi*-optycznym, lecz w aspekcie *quasi*-werbalnym. Jednak ten ostatni warunkuje poprzedni. Najpierw musimy zrozumieć obraz, zgodnie z uwagą Bachelarda, jako „byt właściwy językowi”³. Zanim stanie się zanikającym postrzeżeniem, obraz jest wyłaniającym się znaczeniem. Taka jest w istocie tradycja Kantowskiej wyobraźni twórczej i schematyzacji. To, co opisaliśmy wyżej, to nic innego, jak schematyzacja właściwa atrybucji metaforycznej.

Następną fazę stanowić będzie włączenie do semantyki metafory drugiego aspektu wyobraźni — jej wymiaru obrazowego [*pictorial dimension*]. Ten właśnie aspekt wchodzi w grę ze względu na figuralny [*figurative*] charakter metafory. O ten właśnie aspekt chodziło też I. A. Richardsowi w przeprowadzonym przezeń rozróżnieniu między tenorem [*tenor*] i nośnikiem [*vehicle*]. Rozróżnienie to nie zostało całkowicie wchłonięte poprzez wyodrębnione przez Blacka przeciwstawienie ogniska [*focus*] i ramy [*frame*]. Rama i ognisko oznaczają jedynie tło kontekstowe — np. zdanie jako całość — oraz termin, który jest nosicielem przesunięcia znaczenia, podczas gdy tenor i nośnik oznaczają innowację pojęciową i jej ujęcie obrazowe. Pierwszą funkcją wyobraźni

³ G. Bachelard, *The Poetics of Space*. Tr. M. Jolas. New York 1964.

było zdanie sprawy z wzajemnego oddziaływania między ramą i ogniskiem, druga polega na ukazaniu różnicy poziomu między tenorem i nośnikiem bądź — innymi słowy — sposobu, w jaki innowacja semantyczna jest nie tylko uschematyzowana, lecz i zobrazowana. Paul Henle zapożycza u Charlesa Sandersa Peirce'a rozróżnienie między znakiem i ikonem [*icon*] i mówi o ikonycznym aspekcie metafory⁴. Jeżeli w metaforze dwie myśli zespalają się w jedno, to chodzi o jedną z nich, druga stanowi konkretny aspekt, pod którym przedstawiona jest pierwsza. W wierszu Keatsa „*When by my solitary hearth I sit / And hateful thoughts enwrap my soul in gloom* [Kiedy samotny siedzę przy kominku / i nienawistne myśli otulają moją duszę smutkiem]” wyrażenie metaforyczne „otulają” zasadza się na przedstawieniu smutku jakby zdolnego do otulenia duszy płaszczem. Henle opatruje to następującą uwagą:

Przenośnia przywodzi nam na myśl coś przez postrzeganie czegoś podobnego i w ten sposób ustanawia ikoniczny rodzaj wyrażania znaczenia.

Można w tym punkcie zgłosić zastrzeżenie, iż grozi tu niebezpieczeństwo ponownego wprowadzenia starej teorii obrazu w Hume'owskim sensie osłabionego wrażenia zmysłowego. W tym miejscu warto zatem przytoczyć uwagę Kanta, że jedną z funkcji schematu jest dostarczanie pojęcia obrazów. W tym duchu pisze Henle:

Jeśli w metaforze występuje element ikoniczny, to zarazem jasne jest, że ów ikon nie jest przedstawiony, lecz jedynie opisany. (...) To, co jest przedstawione, stanowi formułę umożliwiającą konstruowanie ikonów.

Musimy zatem wykazać, że o ile to dalsze rozszerzenie roli wyobraźni nie jest dokładnie zawarte w jej poprzedniej roli, ma ono sens w teorii semantycznej o tyle, że jest przez nią kontrolowane. Kwestią sporną jest przejście od schematyzacji do przedstawienia ikonicznego.

Zagadkę przedstawienia ikonicznego stanowi sposób, w jaki obraz ukazuje się w upodobnieniu predykatywnym: pojawia się coś, z czego odczytujemy nowy związek. Zagadka pozostaje nie rozwiązana tak długo, jak długo traktujemy obraz jako wizerunek w umyśle, tj. replikę rzeczy nieobecnej. Obraz musi wówczas pozostać obcy owemu procesowi, zewnętrznym wobec upodobnienia predykatywnego.

Musimy zrozumieć proces, w którego wyniku wytwarzanie obrazów ukierunkowuje schematyzację upodobnienia predykatywnego. Ukazując strumień obrazów, wypowiedź inicjuje zmiany odległości logicznych, generuje zbliżenie. Obrazowanie bądź wyobrażanie stanowi więc konkretny środek [*milieu*], w którym i przez który widzimy podobieństwa. Wyobrażanie nie oznacza zatem, że ma się obraz czegoś w umyśle, ale że ukazuje się związki w sposób obrazowy. Niezależnie od tego, czy

⁴ P. Henle, *Metaphor*. W zbiorze: *Thought and Culture*. Ed. P. Henle. Ann Arbor, Mich., 1958.

obrazowanie odnosi się do podobieństw, o których się nie mówiło i nie słyszało, czy dotyczy jakości, struktur, miejsc, sytuacji, postaw albo uczuć — za każdym razem ów nowy, zamierzony związek postrzegany jest jako to, co ikon opisuje bądź obrazuje.

Mam wrażenie, że w ten sposób w obrębie semantycznej teorii metafory można oddać sprawiedliwość Wittgensteinowskiemu pojęciu „widzenia jako”. Sam Wittgenstein nie rozciąga tej analizy poza obręb postrzegania i poza proces interpretacji, ujmowany jako oczywisty w zestawieniu z wieloznacznym „*Gestalt*”, jak na słynnym rysunku kaczk/królika. Marcus B. Hester próbował rozciągnąć pojęcie „widzenia jako” na funkcjonowanie obrazów poetyckich⁵. Opisując doświadczenie odczytywania, wykazuje on, że z punktu widzenia teorii języka poetyckiego interesujące są nie te obrazy, które przerywają odczytywanie i zniekształcają je bądź wykolejają. Owe obrazy — obrazy, jeśli można tak powiedzieć, „niesforne” — są właściwie poza konstrukcją sensu. Nakłaniają odbiorcę, który stał się bardziej marzycielem niż interpretatorem, by uczynił złudną próbę opisaną przez Sartre’a jako fascynacja, a mianowicie by spróbował wejść w magiczne posiadanie nieobecnej rzeczy, ciała bądź osoby. Taki rodzaj obrazów, który uczestniczy w wytwarzaniu sensu, to zgodnie z terminologią Hestera obrazy „związane”, tj. konkretne przedstawienia wywołane przez element słowny i przezeń kontrolowane. Język poetycki, powiada Hester, to język, który, jak głosi wielu teoretyków, łączy nie tylko sens i dźwięki, lecz także sens i zmysły⁶. Ma on tu na myśli strumień obrazów związanych, ukazanych za pomocą sensu. Nie jesteśmy daleko od tego, co Bachelard nazwał *retentissement* (od-dźwięk, rezonans). W trakcie odczytywania, powiada Bachelard, znaczenia słów rodzą obrazy, które — jeśli można tak powiedzieć — odtwarzają i odświeżają ślady przeżycia zmysłowego. Jednakże to nie proces rezonansu rozszerza schematyzację i — posługując się słowami Kanta — zaopatruje pojęcie w obraz. W istocie, jak wykazuje doświadczenie interpretacyjne, ta parada obrazów sięga od schematyzacji pozbawionych w pełni zarysowanych kształtów i konturów do obrazów niesfornych, które myśl raczej rozpraszają, niż ją kształtują. Obrazy mające związek z semantyką obrazu poetyckiego należą do środkowego zakresu skali, a zatem zgodnie z teorią Hestera stanowią obrazy związane. Obrazy te przynoszą konkretne dopełnienie procesu metaforycznego. Znaczenie jest zatem zobrazowane tak, że ma cechy elipsy. Poprzez to zobrazowanie znaczenie nie tylko zostaje uschematyzowane, lecz daje się odczytać w obrazie, w którym jest odbite. Lub innymi słowy, sens metaforyczny rodzi się w gęstwinie sceny wyobraźniowej ukazanej przez słowną

⁵ M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*. The Hague 1967.

⁶ [Nieprzetłumaczalna gra słów: ang. *sense* znaczy ‘sens’, ale i ‘zmysły’. — Przyp. red.]

strukturę utworu. Tak moim zdaniem zachodzi intuicyjne pochwycenie związku predykatywnego.

Nie przeczę, że to drugie stadium naszej teorii wyobraźni przywiodło nas do granicy między czystą semantyką i psychologią bądź — dokładniej — do granicy między semantyką wyobraźni twórczej i psychologią wyobraźni odtwórczej. Lecz znaczenie metafory, jak powiedziałem we wstępie, to dokładnie ten rodzaj znaczenia, który, by przypomnieć raz jeszcze przeciwstawienie Fregego między *Sinn* i *Vorstellung*, odrzuca dobrze ugruntowane rozróżnienie między sensem i przedstawieniem. Przez zatarcie tego rozróżnienia znaczenie metaforyczne zmusza nas do zbadania linii granicznej między tym, co werbalne, i tym, co niewerbalne. Proces schematyzacji, a także przebieg obrazów związanych, wytworzonych i kontrolowanych przez schematyzację, występuje dokładnie na tej granicy między semantyką wypowiedzi metaforycznych i psychologią wyobraźni.

Trzeci i ostatni krok w naszej próbie dopełnienia semantycznej teorii metafory przez należyte przemyślenie roli wyobraźni dotyczy tego, co nazywałbym „zawieszeniem” bądź, ewentualnie, momentem negacji wprowadzonym przez obraz do procesu metaforycznego.

Aby zrozumieć tę nową rolę, jaką w owym procesie odgrywa obraz, wróćmy do podstawowego pojęcia znaczenia [*meaning*], tak jak stosuje się ono do wyrażenia metaforycznego. Przez znaczenie możemy rozumieć — jak poprzednio — wewnętrzne funkcjonowanie sądu jako działania predykatywnego, np. w terminologii Blacka byłby to efekt „filtru” czy też „przesłony”, jaki przedmiot pomocniczy wywiera na przedmiot główny. Znaczenie zatem to nic innego jak to, co Frage nazwał *Sinn* (sens) w przeciwstawieniu do *Bedeutung* (oznaczanie lub denotacja). Lecz zapytać, o c z y m m ó w i zdanie metaforyczne, to coś innego i coś więcej niż pytanie, c o m ó w i.

Pytanie o referencję w metaforze wchodzi w obręb bardziej ogólnej kwestii aspirowania języka poetyckiego do wyrażania prawdy. Jak powiada Goodman, wszystkie systemy symboliczne są denotacyjne w tym sensie, że „tworzą” i „przetwarzają” rzeczywistość. Podniesienie kwestii wartości referencjalnej języka poetyckiego równoznaczne jest z próbą ukazania, jak systemy symboliczne r e o r g a n i z u j ą „świat w kategoriach dzieł i dzieła w kategoriach świata”⁷. W tym punkcie teoria metafory stapia się z teorią modeli do tego stopnia, że w metaforze widzieć można model dla zmiany naszego sposobu patrzenia na rzeczy, postrzegania świata. Słowo „wgląd”, bardzo często stosowane wobec wartości p o z n a w c z e j metafory, przekazuje w bardzo stosowny sposób ten ruch od sensu do referencji, który jest nie mniej wyraźny w wypowiedzi poetyckiej niż w tzw. wypowiedzi dyskursywnej. Tu także nie ograni-

⁷ N. Goodman, *Languages of Art*. Indianapolis, Ind., 1968, s. 241.

czamy się do mówienia o myślach ani — jak powiada Frege o nazwach — nie zadowolimy się samym sensem.

Gdybyśmy chcieli zatrzymać się na myśli, to można by poprzestać na sensie i sięganie do znaczenia byłoby zbyteczne. — Gdy chodzi tylko o sens zdania, o myśl, to nie ma potrzeby troszczyć się o znaczenie jego składników: dla sensu zdania istotny jest przecież tylko sens składników, a nie ich znaczenie. (...) Tak więc tym, co pcha nas wszędzie, by od sensu sięgać do znaczenia, jest dążenie do prawdy⁸.

Lecz paradoks referencji metaforycznej polega na tym, że jej funkcjonowanie jest równie dziwne jak funkcjonowanie metaforycznego sensu. Na pierwszy rzut oka język poetycki odnosi się tylko do siebie. W klasycznym eseju zatytułowanym *Word and Language*, który określa poetyckie funkcjonowanie języka w odniesieniu do innych funkcji nieodłącznych od wszelkiej działalności komunikacyjnej, Jakobson otwarcie przeciwstawia funkcję poetycką przekazu jego funkcji referencyjnej. Funkcja referencyjna przeważa natomiast w języku dyskursywnym, zarówno zwykłym, jak i naukowym. Język dyskursywny, powiada on, nie mówi o sobie, nie jest skierowany do wewnątrz, lecz na zewnątrz. Tutaj język, jeśli można się tak wyrazić, usuwa się w cień na rzecz tego, co mówi się o rzeczywistości.

Funkcja poetycka — która wykracza poza poezję — kładzie nacisk na dotykającą stronę znaków, uwydatnia przekaz ze względu na niego samego i pogłębia fundamentalną dychotomię między znakami i rzeczami⁹.

Funkcja poetycka i funkcja referencyjna wydają się zatem biegunowo przeciwstawne. Funkcja referencyjna kieruje język ku kontekstowi pozajęzykowemu, funkcja poetycka nakierowuje przekaz na siebie samego.

Analiza ta zdaje się umacniać kilka innych klasycznych dla badań literackich argumentów, głoszonych zwłaszcza w obozie strukturalistów, według których nie tylko poezja, lecz literatura w ogólności zakłada przekształcenie w sposobie użycia języka. Nakierowuje ona język na siebie w takim stopniu, iż można powiedzieć, że — cytując Rolanda Barthes'a — język „celebruje siebie” bardziej, niż celebryje świat.

Moja teza brzmi, że argumenty te nie są fałszywe, lecz podają niepełny obraz całego procesu referencji w wypowiedzi poetyckiej. Sam Jakobson uznawał, że to, co zachodzi w poezji, nie jest tłumieniem funkcji referencyjnej, lecz jej głęboką przemianą poprzez działania wieloznaczności samego przekazu.

⁸ G. Frege, *Sens i znaczenie*. W: G. Frege, *Pisma semantyczne*. Z języka niemieckiego przełożył oraz wstępem i przypisami opatrzył B. Wolniewicz. Warszawa 1977, s. 69. [U Fregego — jak już wspomniano — termin „znaczenie” oznacza referencję. — Przyp. red.]

⁹ R. Jakobson, *Selected Writings*. The Hague, t. 2, s. 356.

Prymat funkcji poetyckiej nad referencyjną nie usuwa przedmiotu oznaczanego, lecz czyni go wieloznacznym. Przekaz o podwójnym znaczeniu znajduje odpowiedniość w rozszczepionym nadawcy i rozszczepionym odbiorcy, a co więcej, w rozszczepionej referencji [*split reference*], co przekonująco ukazują początkowe formuły baśni różnych ludów, np. bajaranie z Majorki zazwyczaj zaczynają swe opowieści słowami *Aixo era y no era* (zdarzyło się i nie zdarzyło)¹⁰.

Proponuję przyjąć wyrażenie „rozszczepiona referencja” za główną wytyczną naszej dyskusji na temat funkcji referencyjnej zdania metaforycznego. Wyrażenie to, tak jak i baśniowe „zdarzyło się i nie zdarzyło”, zawiera *in nuce* wszystko, co można powiedzieć o referencji metaforycznej. Podsumowując, język poetycki mówi w nie mniejszym stopniu o rzeczywistości niż każde inne użycie języka, lecz odnosi się do niej za pomocą skomplikowanej strategii, której zasadniczym składnikiem jest zawieszenie i niejako usunięcie zwykłej referencji, właściwej językowi dyskursywnemu. Owo zawieszenie jest jednak tylko negatywnym warunkiem referencji drugiego stopnia, referencji pośredniej, zbudowanej na gruzach referencji bezpośredniej. Referencja ta nazwana jest referencją drugiego stopnia jedynie z uwagi na prymarność referencji zwykłego języka. Pod innym bowiem względem stanowi referencję w sensie podstawowym, ponieważ nasuwa, objawia, odsłania — jak kto woli — głębokie struktury rzeczywistości, z jakimi jesteśmy związani jako śmiertelnicy, którzy rodzą się na tym świecie i jakiś czas na nim p r z e b y w a j ą.

Nie miejsce tu na omawianie ontologicznych implikacji tego twierdzenia ani też na ustalanie podobieństw i różnic z Husserlowskim pojęciem *Lebenswelt* czy Heideggerowską koncepcją *In-der-Welt-Sein*. Ze względu na nasze dalsze rozważania na temat roli wyobraźni w dopełnieniu znaczenia metafory chciałbym podkreślić pośredniczącą rolę zawieszenia [*suspension*] czy *epoché* — zwykłej referencji dyskursywnej w związku z ontologicznymi aspiracjami wypowiedzi poetyckiej. Ta pośrednicząca rola *epoché* w funkcjonowaniu referencji w metaforze jest całkowicie zgodna z interpretacją, jaką nadaliśmy funkcjonowaniu sensu. Jak stwierdziliśmy, sens oryginalnej metafory polega na wyłonieniu się nowej semantycznej harmonii czy zgodności z ruin dosłownego sensu zachwianego przez semantyczną niezgodność bądź absurdalność. Podobnie jak samobalenie sensu dosłownego jest warunkiem negatywnym wyłonienia się sensu metaforycznego, zawieszenie referencji właściwej zwykłemu językowi dyskursywnemu jest warunkiem negatywnym wyłonienia się bardziej radykalnego sposobu patrzenia na rzeczy, bez względu na pokrewieństwo bądź jego brak z odkrywaniem tej warstwy rzeczywistości, którą fenomenologia nazywa preobiektywną i która —

¹⁰ Jak podaję w mej *The Rule of Metaphor*, s. 224.

według Heideggera — określa horyzont wszelkich naszych sposobów bytowania w świecie. Powtórzmy: tym, co mnie tu interesuje, jest paralelizm między zawieszeniem dosłownego sensu i zawieszeniem zwykłej referencji dyskursywnej. Paralelizm ten idzie bardzo daleko. Tak jak sens metaforyczny nie tylko nie obala, lecz zachowuje sens dosłowny, referencja metaforyczna utrzymuje napięcie między zwykłym sposobem patrzenia a nową wizją, którą nasuwa. Jak powiada Berggren,

Możliwość zrozumienia interpretacji metaforycznej wymaga zatem szczególnej, dość wyrafinowanej zdolności intelektualnej, którą W. Badell Stanford przenieśnię oznacza jako „widzenie stereoskopowe”; zdolność do jednoczesnego przyjmowania dwu różnych punktów widzenia. Znaczy to, że perspektywa uprzednia i następna względem przekształcenia tematu podstawowego metafory przez jej temat pomocniczy muszą być utrzymywane łącznie¹¹.

Lecz stereoskopowa wizja Bedella Stanforda jest niczym innym jak to, co Jakobson określił jako referencję rozszczepioną: niejednoznaczność referencji.

Twierdzę teraz, że jedną z funkcji wyobraźni jest nadanie konkretnego wymiaru zawieszeniu bądź *epoché* właściwemu referencji rozszczepionej. Wyobraźnia nie tylko *schematyzuje* upodobnienie predykatywne między terminami przez swój syntetyczny wgląd w podobieństwo i nie tylko *obrazuje* sens dzięki ukazywaniu obrazów zrodzonych przez proces poznawczy i przezeń kontrolowanych. Przede wszystkim przyczynia się ona w sposób konkretny do *epoché* zwykłej referencji i *projekcji* nowych możliwości ponownego opisywania świata.

W pewnym sensie wszelka *epoché* jest dziełem wyobraźni. Wyobraźnia to *epoché*. Jak podkreślał Sartre, wyobrażać sobie to zwracać się do tego, czego nie ma. W bardziej radykalnym ujęciu wyobrażać sobie to czynić się nieobecnym wobec wszelkich rzeczy. Nie chciałbym jednak dalej rozwijać tej tezy na temat negacji właściwej obrazowi. Pragnąłbym jedynie położyć nacisk na więź między *epoché* i zdolnością projekcji nowych możliwości. Obraz jako nieobecność jest negatywną stroną obrazu jako fikcji. Z tym właśnie aspektem obrazu jako fikcji związana jest — żeby powrócić do terminologii Goodmana — zdolność systemów symbolicznych do „przetwarzania” rzeczywistości. Lecz tę twórczą i projekcyjną rolę można uznać jedynie wówczas, gdy zdecydowanie odróżni się ją od odtwórczej roli tzw. obrazu myślowego, który prezentuje nam jedynie rzeczy już postrzeżone. Fikcja zwraca się zaś do tych najgłębiej zakorzenionych możliwych aspektów rzeczywistości, które są nieobecne wśród aktualnych wydarzeń, z jakimi mamy do czynienia na co dzień w trybie kontroli i manipulacji empirycznej. W tym sensie fikcja przedstawia w trybie konkretnym rozszczepioną strukturę referencji przyna-

¹¹ D. Berggren, *The Use and Abuse of Metaphor*. „Review of Metaphysics” 16 (grudzień 1962), s. 243.

leżnej zdaniu metaforycznemu. Odzwierciedla je ona i zarazem dopełnia. Odzwierciedla w tym sensie, że pośrednicząca rola *epoché* właściwa obrazowi jest jednorodna z paradoksalną strukturą poznawczego procesu referencji. „Zdarzyło się i nie zdarzyło” opowiadaczy bajek z Majorki rządzi zarówno rozszczępioną referencją zdania metaforycznego, jak i sprzeczną strukturą fikcji. Możemy jednak również powiedzieć, że struktura fikcji nie tylko odbija, lecz i dopełnia logiczną strukturę rozszczępionej referencji. Poeta jest tym geniuszem, który wytwarza rozszczępioną referencję przez tworzenie fikcji. To właśnie w fikcji „nieobecność” właściwa zdolności zawieszenia tego, co w zwykłym języku nazywamy „rzeczywistością”, realnie łączy się i zlewa z pozytywnym wglądem w możliwości naszego bytowania w świecie skryte przez codzienne obracanie się wśród rzeczy, którymi się posługujemy.

Czytelnik pewno zauważył, iż dotychczas nic nie powiedziałem na temat uczuć, mimo zapowiedzi zawartej w tytule tego artykułu, że będę się zajmował związkami między poznaniem, wyobrażaniem i odczuwaniem. Nie mam wcale zamiaru pominąć tego problemu.

Wyobraźnia i uczucie były zawsze ściśle powiązane w klasycznych teoriach metafory. Pamiętajmy, że retorykę nieodmiennie określano jako strategię wypowiedzi mającą za cel przekonywać i sprawiać zadowolenie. Znamy też kluczową rolę, jaką zadowolenie gra w estetyce Kanta. Teoria metafory nie jest zatem kompletna, jeśli nie ukazuje miejsca i roli uczucia w procesie metaforycznym.

Twierdzę, że uczucie zajmuje określone miejsce nie tylko w tych teoriach metafory, które odmawiają metaforze doniosłości poznawczej. Teorie te przypisują obrazowi i uczuciu funkcję elementów zastępujących w metaforze brak wartości informacyjnych. Twierdzę też, że uczucie, jak i wyobraźnia, są rzeczywistymi komponentami procesu opisanego w interakcyjnej teorii metafory. Oba dopełniają semantyczny aspekt metafory.

Próbowałem już ukazać, jak psychologię wyobraźni należy włączyć w semantykę metafory. Obecnie będę usiłował rozciągnąć ten rodzaj opisu na uczucie. Błędna psychologia wyobraźni, w której wyobraźnia pojmowana jest jako *residuum* percepcji, nie pozwala nam uznać jej (tj. wyobraźni) roli konstruktywnej. Podobne nieporozumienie można złożyć na karb błędnej psychologii uczucia. W istocie jesteśmy z natury skłonni mówić o uczuciu, posługując się terminami właściwymi dla emocji, tj. dla odczuć pojmowanych jako: 1) stany umysłu skierowane do wewnątrz i 2) doznania umysłowe ściśle związane z zakłóceniami cielesnymi, jak w przypadku lęku, gniewu, przyjemności i bólu. W rzeczywistości obie te jakości łączą się, i to tak dalece, że w stanie pobudzenia emocjonalnego znajdujemy się — by tak rzec — we władzy ciała, poddajemy się stanom umysłowym z minimalną intencjonalnością, jak gdybyśmy w emocji „żyli” naszym ciałem w sposób bardziej intensywny.

Rzeczywiste uczucia [*feelings*] nie są równoznaczne z emocjami [*emotions*], co można wykazać na podstawie uczuć słusznie zwanych poetykami. Tak jak odpowiadające im obrazy, które się w nich odbijają, cieszą się one szczególnym pokrewieństwem z językiem. Demonstruje je właśnie utwór poetycki jako struktura werbalna. Lecz jak powiązane są one z jego znaczeniem?

Proponuję, byśmy interpretowali rolę uczucia zgodnie z trzema podobnymi momentami, które posłużyły mi do sformułowania teorii wyobraźni.

Po pierwsze uczucia towarzyszą wyobraźni i dopełniają ją w jej funkcji schematyzacji nowo ustalonej zgodności predykatywnej [*predicative congruence*]. Schematyzacja ta, jak powiedziałem, stanowi rodzaj wglądu w mieszaninę „takiego jak” i „nie takiego jak”, właściwą podobieństwu. Możemy teraz powiedzieć, że to natychmiastowe uchwycenie nowej zgodności jest zarówno „odczuwane”, jak i „widziane”. Mówiąc, że jest odczuwane, podkreślamy fakt, że jesteśmy włączeni w ten proces jako świadome podmioty. Jeśli proces ten można nazwać — jak ja go nazwałem — upodobnieniem predykatywnym, prawdą jest, że to my jesteśmy upodobnieni, tj. uczynieni podobnymi do tego, co postrzegane jest jako podobne. Owo samopodobnienie jest częścią tego, do czego zobowiązuje siła „illokucyjna” metafory jako aktu mowy. Czujemy tak, jak widzimy.

Jeśli nieco niechętnie uznajemy ten udział uczucia w illokucyjnym akcie wypowiedzi metaforycznych, to dlatego, że stosujemy do uczuć naszą zwykłą interpretację emocji jako stanów zarówno wewnętrznych, jak i cielesnych. Gubimy wówczas swoistą naturę uczucia. Jak wykazuje Stephan Strasser, uczucie jest strukturą intencjonalną drugiego stopnia¹². Jest to proces uwewnętrznienia, następujący po ruchu intencjonalnej transcendencji skierowanej ku pewnemu obiektywnemu stanowi rzeczy. Odczuwać — w emocjonalnym sensie tego słowa — znaczy uczynić naszym to, co myśl w fazie obiektywizowania uczyniła dalekim. Uczucia mają zatem bardzo złożony rodzaj intencjonalności. Są one nie tylko wewnętrznymi stanami, lecz także uwewnętrznionymi myślami. Jako takie towarzyszą dziełu wyobraźni schematyzującej działanie syntetyzujące i dopełniają je: uschematyzowaną myśl czynią naszą własną. Uczucie zatem to przypadek *Selbst-Affektion*, w sensie, w jakim Kant użył tego słowa w drugim wydaniu *Krytyki*. *Selbst-Affektion* z kolei jest częścią tego, co nazywamy uczuciem poetyckim. Jego działanie polega na usunięciu odległości między tym poznającym i znanym — bez przekreślenia poznawczej struktury myśli i intencjonalnej odległości którą to zakłada. Uczucie nie jest przeciwstawne myśli. Jest to myśl, którą przyjęliśmy za własną. To odczute współuczestnictwo jest częścią jej całkowitego znaczenia jako poematu.

¹² S. Strasser, *Das Gemut*. Freiberg 1956.

Następnie: uczucia towarzyszą wyobraźni i dopełniają ją jako związki obrazujące. Ten aspekt uczucia uwydatnił Northrop Frye określeniem „nastrój [mood]”. Każdy utwór poetycki — powiada Frye — konstruuje nastrój, który jest owym wyjątkowym nastrojem wytworzonym przez ten wyjątkowy strumień słów. W tym sensie jest współmierny wobec samej struktury słownej. Nastrój to nic innego jak sposób, w jaki utwór działa na nas jako ikon. Frye formułuje to mocno: „Jedność utworu poetyckiego to jedność nastroju”, obrazy poetyckie ten nastrój „wyrażają bądź formułują. Nastrój stanowi utwór poetycki i nic poza tym”¹³. W swej własnej terminologii powiedziałbym tytułem próby, że nastrój to ikoniczność w aspekcie odczuwania [*the iconic as felt*]. Być może doszlibyśmy do tego samego stwierdzenia, wychodząc od Goodmanowskiego pojęcia symboli zwartych i nieciąglych. Symbole zwarte odczuwane są jako zwarte. Jeszcze raz twierdzą, że nie oznacza to, iż uczucia są zdecydowanie nieprzejrzyste i niewysłowione. „Zwartość” jest sposobem artykulacji, tak jak i nieciągłość. Inaczej, że się posłużę terminami Pascala, *esprit de finesse* jest myślą w nie mniejszym stopniu niż *esprit géométrique*. Propozycje te jednak zostawiam do dyskusji.

Na koniec, najważniejszą funkcję uczuć można wyinterpretować zgodnie z trzecią cechą wyobraźni, tj. jej wkładem w rozszczepienie referencji wypowiedzi poetyckiej. Jak powiedziałem, wyobraźnia bierze w tym udział dzięki swej własnej rozszczepionej strukturze. Z jednej strony wyobraźnia pociąga za sobą *epoché*, zawieszenie bezpośredniego odniesienia myśli do przedmiotów naszej zwykłej wypowiedzi. Z drugiej strony — dostarcza modeli dla odczytania rzeczywistości w nowy sposób. Ta rozszczepiona struktura jest strukturą wyobraźni jako fikcji.

Co może stanowić odpowiednik i dopełnienie tej rozszczepionej struktury na poziomie uczuć? Moja teza brzmi, że uczucia także wykazują rozszczepioną strukturę, która dopełnia rozszczepioną strukturę właściwą poznawczemu składnikowi metafory.

Z jednej strony uczucia — mam na myśli uczucia poetyckie — zakładają rodzaj *epoché* naszych emocji cielesnych. Uczucia doświadczą się na zasadzie negacji, zawieszenia dosłownych emocji życia codziennego. Gdy czytamy, nie odczuwamy dosłownie strachu bądź gniewu. Tak jak język poetycki zawiesza referencję pierwszego stopnia wypowiedzi dyskursywnej skierowaną na absorbujące nas rzeczy powszednie, uczucia zawieszają te uczucia pierwszego stopnia, które wiążą nas z owymi przedmiotami referencji pierwszego stopnia.

Lecz również i to zawieszenie jest zaledwie odwrotną stroną głębiej zakorzonego działania uczucia, które ma nas wprowadzić w świat w sposób nieobiektywizujący. Uczucia nie są jedynie zaprzeczeniem emo-

¹³ N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton 1957.

cji, lecz ich przemianą, co wyraźnie potwierdził Arystoteles w swej analizie *katharsis*. Lecz analiza ta pozostaje powierzchowna tak długo, jak długo nie jest interpretowana w związku z rozszczepioną referencją, właściwą poznawczej i wyobraźniowej funkcji wypowiedzi poetyckiej. To sam poemat tragiczny jako myśl (*dianoia*) demonstruje specyficzne uczucia stanowiące transpozycję poetycką — mam na myśli transpozycję za pomocą języka poetyckiego — strachu i współczucia, tj. uczuć pierwszego stopnia, emocji. Tragiczny *phobos* i tragiczny *eleos* (trwoga i litość, jak powiadają niektórzy tłumacze) stanowią zarazem negację i przeobrażenie dosłownych uczuć lęku i współczucia.

Na podstawie tej analizy rozszczepionej struktury uczucia poetyckiego możliwe jest w pewnej mierze oddanie sprawiedliwości Heideggerowskiej analizie *Dasein*, głoszącej, że uczucia mają aspekt ontologiczny, że stanowią sposób „bycia tu”, „znajdowania się” w świecie, co jakoś oddaje semantyczną intencję niemieckiego *Befindlichkeit*. Dzięki uczuciom jesteśmy „nastrojeni” na te aspekty rzeczywistości, jakich nie można wyrazić w kategoriach przedmiotów, do których odnosi się język powszedni. Cała nasza analiza rozszczepionej referencji języka oraz uczucia pozostaje w zgodzie z tym twierdzeniem. Lecz trzeba podkreślić, że ta analiza *Befindlichkeit* ma sens jedynie w połączeniu z analizą rozszczepionej referencji i to w strukturach zarówno werbalnych, jak i wyobrażeniowych. Jeżeli przeoczymy ów fundamentalny związek, będziemy skłonni interpretować to pojęcie *Befindlichkeit* jako nowy rodzaj intuicjonizmu — i to najgorszego gatunku! — w formie nowego realizmu emocjonalnego. Tracimy w samej *Daseinanalyse* Heideggera ściśle związki między *Befindlichkeit* i *Verstehen*, między sytuacją i projekcją, między niepokojem i interpretacją. Ontologicznego aspektu uczucia nie można oddzielać od negatywnego procesu stosowanego do emocji pierwszego stopnia, takich jak lęk i współczucie, według Arystotelesowskiego paradygmatu *katharsis*. Mając w pamięci to zastrzeżenie, możemy przyjąć tezę Heideggera, iż do rzeczywistości dostrojony jesteśmy głównie poprzez uczucia. Lecz to dostrojenie to nic innego jak odbicie w kategoriach uczuciowych rozszczepionej referencji struktury zarówno słownej, jak i wyobraźniowej.

Na zakończenie chciałbym wypunktować kwestie, które poddaję pod dyskusję:

1. Istnieją trzy główne założenia, na których opiera się dalszy ciąg mojej analizy: a) metafora jest raczej aktem predykcji niż denominacji; b) teoria dewiacji nie tłumaczy w wystarczający sposób wyłonienia się nowej zgodności na poziomie predykatywnym oraz c) pojęcie sensu metaforycznego nie jest pełne bez opisu rozszczepionej referencji, która jest właściwa wypowiedzi poetyckiej.

2. Opierając się na tych trzech założeniach, usiłowałem wykazać, że

wyobraźnia i uczucie nie są zewnętrzne wobec wyłonienia się sensu metaforycznego i rozszczerzonej referencji. Nie stanowią one elementu zastępującego brak wartości informacyjnej w zdaniach metaforycznych, lecz dopełniają ich pełną intencję poznawczą.

3. L e c z ceną, którą trzeba płacić za ostatni punkt, jest teoria wyobraźni i uczucia, będąca jeszcze w załączku. W moim wywodzie główny nacisk kładę na to, że pojęcie obrazu poetyckiego i poetyckiego uczucia musi być interpretowane w zgodzie ze współczynnikiem poznawczym, rozumianym jako napięcie między zgodnością a brakiem zgodności na poziomie sensu, między *epoché* i odnoszeniem na poziomie referencji.

4. W artykule moim pokazuję, że zachodzi analogia strukturalna między poznawczymi, wyobrażeniowymi i emocjonalnymi składnikami pełnego aktu metaforycznego oraz że z tej strukturalnej analogii i tego dopełniającego funkcjonowania proces metaforyczny czerpie swą konkretność i kompletność.

Przełożyła *Grażyna Cendrowska*
Przejrzała *Teresa Dobrzyńska*