

Paul de Man

Semiologia a retoryka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/2, 269-284

1986

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.

PAUL DE MAN

SEMIOLOGIA A RETORYKA

Sądząc z różnych ukazujących się ostatnio publikacji, duch czasu nie wieje już w kierunku krytyki formalistycznej zajmującej się wewnętrznymi zagadnieniami literatury. Nie słyszymy już tak wiele o relewancji, za to stale słyszymy bardzo wiele o odniesieniu, o pozawerbalnym „zewnątrz”, do którego język odsyła, przez które jest warunkowany i na które sam wpływa. Akcent pada nie tyle na status literatury jako fikcji — ten uznaje się obecnie może zbyt łatwo za oczywisty — ile na wzajemne oddziaływanie owych fikcji i kategorii, które uchodzą za przynależące do rzeczywistości, takich jak własne ja, człowiek, społeczeństwo, „artysta, jego kultura i wspólnota ludzka”, jak to ujmuje jeden z krytyków. Stąd wysuwanie na pierwszy plan tekstów hybrydycznych, uważanych po części za literackie, po części zaś za referencyjne, popularnych utworów beletrystycznych, świadomie nastawionych na zaspokajanie potrzeb społecznych i psychologicznych, autobiografii literackiej jako pewnego klucza do rozumienia własnego ja, itd. Mówimy tak, jak gdyby problemy formy literackiej zostały już raz na zawsze rozwiązane, a techniki analizy strukturalnej doprowadzone do perfekcji i jak gdybyśmy mogli wykroczyć teraz „poza formalizm”, ku zagadnieniom, które nas naprawdę interesują, i zbierać wreszcie owoce ascetycznego zawężenia uwagi do technik przygotowujących do tego decydującego kroku. Zaprowadziwszy prawo i porządek wewnątrz literatury, możemy teraz spokojnie poświęcić się jej sprawom zewnętrznym, jej polityce zagranicznej. Nie tylko czujemy się na siłach krok ten uczynić, ale wręcz winniśmy go samym sobie: nasze poczucie obowiązku moralnego nie pozwoliłoby nam postąpić inaczej. Za przekonaniem, że możliwa jest prawomocna interpretacja, za datującym się od niedawna zainteresowaniem pisaniem i lek-

[Paul de Man (1921—1983) — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 307.

Przekład według: P. de Man, *Semiology and Rhetoric*. W: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche and Proust*. New Haven and London 1979, s. 3—19.]

turą jako potencjalnie skutecznymi społecznymi aktami mowy kryje się wysoce chwalebny nakaz moralny pogodzenia wewnętrznych, formalnych, prywatnych struktur języka literackiego z ich zewnętrznymi, referencyjnymi i społecznymi skutkami.

Chciałbym najpierw rozważyć tę tendencję samą w sobie, jako niezaprzeczalny i powtarzający się co pewien czas fakt historyczny, nie wdając się w to, czy jest ona prawdziwa, czy fałszywa i czy należałoby ją oceniać jako pożądaną, czy zgubną. Faktem jest, że coś takiego zdarza się raz po raz w badaniach literackich. Z jednej strony literatury nie sposób odbierać jako pewnej określonej jednostki znaczenia referencjalnego dającego się w pełni dekodować. Kod jest tu niezwykle uderzający, złożony i zagadkowy; przyciąga więc aż nazbyt wiele uwagi, którą należy ująć w ryzy jakiejś metody. Tego strukturalnego czynnika, jakim jest skupianie się na samym kodzie, niepodobna uniknąć i literatura nieuchronnie rodzi swój własny formalizm. Innowacje techniczne w metodycznych badaniach literatury pojawiają się tylko wtedy, gdy uwaga w przeważającej mierze kieruje się właśnie na kod sam w sobie. Uzasadnione np. jest stwierdzenie, że z punktu widzenia technik bardzo niewiele wydarzyło się w amerykańskich badaniach literackich od czasu nowatorskich prac Nowej Krytyki. Bezspornie ukazało się później sporo znakomitych książek krytycznoliterackich, ale żadna z nich nie przyniosła technik opisu i interpretacji, które wykraczałyby poza techniki uważnego czytania [*close reading*] wprowadzone w latach trzydziestych i czterdziestych. Wydaje się, że formalizm jest muzą zaborczą i tyrańską; nadzieja, że można być jednocześnie oryginalnym pod względem techniki i pełnym swady w wywodach, nie znajduje oparcia w historii krytyki literackiej.

Z drugiej zaś strony — i tu tkwi prawdziwa tajemnica — żadnemu formalistycznemu podejściu do literatury, najbardziej nawet skrupulatnemu i przynoszącemu nowe możliwości analizy, nie udaje się uniknąć zarzutu redukcjonizmu. Gdy formę uważa się za zewnętrzną szatę znaczenia lub treści literatury, wydaje się ona czymś powierzchownym i nieistotnym. Rozwój krytyki formalistycznej, skoncentrowanej na wewnętrznych zagadnieniach literatury, rozwój, który nastąpił w XX w., zmienił ten model: forma jest teraz solipsystyczną kategorią refleksji nad sobą, a znaczenie referencjalne uchodzi za zewnętrzne wobec literatury, nie należące do jej istoty. Bieguny wnętrza i zewnętrżności uległy odwróceniu, nadal jednak tworzą tę samą opozycję; wewnętrzne znaczenie stało się zewnętrznym odniesieniem, forma zaś zewnętrzna stała się istotną strukturą wewnętrzną. To odwrócenie pociąga za sobą nową wersję redukcjonizmu: mówiąc o formalizmie, używa się obecnie obrazów uwięzienia i klaustrofobii: „więzienie języka”, „impas krytyki formalistycznej”, itd. Podobnie jak babka w powieści Prousta nieustannie wypędzająca młodego Marcela do ogrodu, z niezdrowego pogrążania się w lekturze w zamkniętym pokoju, krytycy wołają o świeże powietrze znaczenia

referencjalnego. Skoro więc struktura kodu jest tak nieprzejrzysta, lecz znaczenie tak bardzo pragnie przesłonić przeszkodę, jaką stanowi forma, nic dziwnego, że pogodzenie formy i znaczenia wydaje się tak pociągające. Atrakcyjność takiego pogodzenia sprzyja wylęganiu się fałszywych modeli i metafor; tłumaczy powstanie metaforycznego modelu ujmującego literaturę jako coś w rodzaju pudełka, które oddziela to, co wewnątrz, od tego, co zewnątrz, czytelnika zaś lub krytyka jako osobę, która otwiera wieko, by wypuścić to, co było utajone i niedostępne wewnątrz. Nie ma większego znaczenia, czy to, co wewnątrz owego pudełka, nazywamy treścią czy też formą, a to, co zewnątrz — znaczeniem czy wyglądem. Ponawiającym się co pewien czas sporom przeciwstawiającym krytyce wewnętrznej krytykę zewnętrzną przyświeca jakaś odmiana tej metafory, która nigdy nie zostaje naprawdę zakwestionowana.

Metafory są o wiele bardziej nieustępliwe niż fakty, toteż bynajmniej nie oczekuję, że uda mi się za jednym zamachem obalić ten liczący sobie sto lat model. Pragnę jedynie rozważyć inny zestaw kategorii, których swoiste współzależności nie są może tak proste jak owa ściśle biegunowa, binarna opozycja między wewnątrz a zewnątrz, a tym samym nie poddających się tak łatwo odwróceniom. Kategorie te (które są stare jak świat) wywodzę pragmatycznie z obserwacji tego, co dzieje się w najnowszej metodologii krytycznej, i toczących się wokół niej sporów.

Jednym z najbardziej kontrowersyjnych wydarzeń w tej dziedzinie jest nowe podejście do poetyki, czyli jak się to nazywa w Niemczech, poetologia, jako gałąź semiotyki ogólnej. We Francji semiologia literatury powstała w wyniku długo odraczanego, lecz tym bardziej przez to wybuchowego zetknięcia lekkiego francuskiego ducha literackiego z kategorią formy. Semiologia, w przeciwieństwie do semantyki, to nauka zajmująca się badaniem znaków jako elementów znaczących; nie pyta, co słowa znaczą, lecz jak znaczą. Inaczej niż amerykańska Nowa Krytyka, która zinternalizowanie formy wyprowadzała z praktyki wysoce samoświadomych pisarzy współczesnych, francuska semiologia w poszukiwaniu swego modelu zwróciła się ku językoznawstwu i za swych mistrzów obrała raczej Saussure'a i Jakobsona niż Valéry'ego czy Prousta. Świadomość arbitralności znaku (Saussure) i tego, że literatura to wypowiedź autoteliczna „skupiona na sposobie, w jaki jest wyrażana” (Jakobson), pozwala wziąć w nawias całe zagadnienie znaczenia, uwalniając w ten sposób dyskurs krytyczny od uciążliwego brzemienia parafrazowania. W kontekście francuskiej krytyki historycznej i tematycznej semiologia odegrała niebagatelną rolę demistyfikatorską. Wykazała, że percepcja literackich wymiarów języka zostaje w dużej mierze przyćmiona, jeśli ulegamy bezkrytycznie autorytetowi odniesienia. Ujawniła także, jak nieustępliwie autorytet ten nadal domaga się uznania, przybierając rozmaite postacie, poczynawszy od pozbawionej wszelkich obsłonek ideologii, a skończywszy na najbardziej wyszukanych formach oceny estetycz-

nej i etycznej. Zwłaszcza zaś rozwiała mit semantycznej odpowiedniości między znakiem a tym, do czego się on odnosi, pobożną nadzieję, że można mieć jedno i drugie, być — by sparafrazować Marksa z *Ideologii niemieckiej* — krytykiem formalistycznym rano, a społecznym moralistą po południu, służyć zarówno technice formy, jak i istocie znaczenia. W praktyce krytyki francuskiej wszystko to okazało się równie owocne jak nieodwracalne w skutkach. Po raz pierwszy może od schyłku XVIII w. francuskim krytykom udaje się przynajmniej nieco bardziej zbliżyć do tego rodzaju świadomości językowej, która nigdy nie opuszczała poetów i powieściopisarzy tego kraju, a która zmuszała ich wszystkich, łącznie z Sainte Beuve'em, do pisania głównych swych dzieł „*contre Sainte Beuve*”. Rozziew ten nie był nigdy tak znaczny w Anglii i Stanach Zjednoczonych, co nie oznacza jednak, byśmy mogli pozwolić sobie — w naszym kraju — na uznanie zapobiegawczej higieny semiologicznej za zbędną.

Jedną z najbardziej uderzających cech charakterystycznych semiologii literatury, jaką się obecnie uprawia, tak we Francji, jak i gdzie indziej, jest łączne rozpatrywanie struktur gramatycznych (zwłaszcza syntaktycznych) i retorycznych, jakby bez świadomości, że nie muszą być one z sobą zgodne. Analizy literatury dokonywane przez Barthes'a, Genette'a, Todorova, Greimasa i ich uczniów, ujmując gramatykę i retorykę jako niezakłóconą ciągłość i przechodząc płynnie od jednej do drugiej, stanowią uproszczenie i krok wstecz w stosunku do Jakobsona. W miarę jak współczesne teorie gramatyki generatywnej, transformacyjnej i dystrybutywnej udoskonalają badanie struktur gramatycznych, tropy i figury (bo terminu „retoryka” używam tu w tym właśnie znaczeniu, a nie w pochodnym sensie komentowania czy krasomówstwa bądź perswazji) stają się właściwie rozszerzeniem modeli gramatycznych, szczególnym podzbiorem relacji syntaktycznych. W wydany niedawno *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* Ducrot i Todorov piszą, że retoryka zawsze zadowalała się paradygmatycznym ujęciem słów (wzajemne zastępowanie się słów), nie pytając o ich relacje syntagmatyczne (ich przyległość), a przecież zagadnienie to należałoby widzieć także w innej perspektywie, komplementarnej wobec tej pierwszej, i np. metaforę definiować nie jako zastąpienie, lecz jako pewien szczególny typ połączenia. Badania zainspirowane przez językoznawstwo — czy, wężej, przez badania syntaktyczne — zaczęły taką możliwość odsłaniać; trzeba ją jednak jeszcze dokładniej zbadać. Todorov, który jedną ze swych książek nazywa *Grammaire du Décaméron*, słusznie uważa, że to, co robi on sam i inni związani z nim badacze, to pierwsze próby zmierzające do wypracowania systemowej gramatyki gatunków i odmian [*modes*] literackich, jak również literackich figur. W najbardziej chyba wnikliwych pracach, jakie wyszły z tej szkoły, studiach Genette'a dotyczących trybów figuratywności, mamy do czynienia z upodobnianiem przekształceń czy połączeń

retorycznych do wzorców syntaktycznych, gramatycznych. Tak więc np. jedno z ostatnich, opublikowane teraz w *Figures III*, a zatytułowane *Métonymie chez Proust*, ukazuje na przykładzie licznych i przemyślnie dobranych ustępów łączne występowanie paradygmatycznych figur metaforycznych i struktur syntagmatycznych, metonimicznych. Połączenie to ujęte jest opisowo i niedialektycznie, nie uwzględnia się tu możliwości napięć logicznych.

Można by zapytać, czy takie sprowadzanie figury do gramatyki jest uprawnione. Bezspornie w tekstach literackich, zarówno w obrębie zdania, jak i w większych całościach wykraczających poza zdanie, występują struktury gramatyczne, ich opis i klasyfikacja są więc niezbędne. Pozostaje jednak pytanie, czy i jak klasyfikacją tą można objąć figury retoryczne, i ono właśnie stanowi sedno sporu, jaki w bardzo rozmaitych i pozornie nie mających z sobą nic wspólnego formach toczy się we współczesnej poetyce. Historyczny obraz krytyki współczesnej jest wszakże zbyt zawiły, by jego nakreślenie mogło się tu okazać przydatne. Kwestie te są nie tylko łączone i mieszane w poszczególnych szkołach i tendencjach, lecz także często współobecne, nie tworząc przy tym wrażenia sprzeczności, w pracach jednego i tego samego autora.

Nie uda się też naprędce przedstawić teorii tego zagadnienia. Odgraniczenie epistemologii gramatyki od epistemologii retoryki jest zadaniem przerażającym. Na poziomie zupełnie naiwnym systemy gramatyczne pojmujemy zwykle jako dążące do uniwersalności i po prostu generatywne, tj. pozwalające wywieść nieskończoną ilość wersji z jednego modelu (który może rządzić tak derywacjami, jak i transformacjami) bez potrzeby uciekania się do innego modelu, który naruszyłby jego równowagę. Relację między gramatyką a logiką, przechodzenie od gramatyki do sądów logicznych uważamy zatem za nie nastrożające poważniejszych problemów: nie do pomyślenia są jakiegokolwiek prawdziwe sądy logiczne bez spójności gramatycznej lub bez kontrolowanego odchylenia od jakiegoś systemu spójności, najbardziej nawet złożonego. Gramatyka i logika pozostają w niezachwianej współzależności, udzielając sobie wzajem oparcia. Również w logice raczej aktów niż twierdzeń, jak np. w teorii aktów mowy Austina, która wywarła tak silny wpływ na nowsze prace amerykańskie w dziedzinie semiologii literatury, przechodzenie od aktów mowy do gramatyki nie przedstawia żadnej trudności. W obrębie języka dokonywanie tego, co nazywa się aktami illokucyjnymi, jak np. wydawanie poleceń, zadawanie pytań, zaprzeczanie, wysuwanie przypuszczeń, itd. jest w zgodzie z gramatycznymi strukturami składni w odpowiadających tym aktom zdaniach rozkazujących, pytających, przeczących czy wyrażających życzenie lub przypuszczenie.

Reguły aktów illokucyjnych — pisze Richard Ohmann w jednym z artykułów — określają, czy dany akt został dobrze wykonany, tak samo jak reguły gramatyczne określają, czy wytworzone w wyniku aktu lokucyjnego zdanie jest dobrze zbu-

dowane. (...) Jednakże reguły gramatyki dotyczą relacji między dźwiękiem, składnią i znaczeniem, natomiast reguły aktów illokucyjnych dotyczą relacji między ludźmi¹.

Skoro więc retorykę pojmujemy się wyłącznie jako perswazję, jako faktyczne oddziaływanie na innych (a nie jako wewnątrzjęzykową figurę lub trop), oczywiste jest, że illokucyjna sfera gramatyki łączy się w sposób ciągły z perlokucyjną sferą retoryki. Ciągłość ta staje się podstawą nowej retoryki, która jak w wypadku Todorova i Genette'a, byłaby również nową gramatyką.

Nie podejmując istoty tego zagadnienia, można by jednak wskazać, ograniczając się przy tym jedynie do przykładów zaczerpniętych z nowszej myśli amerykańskiej i nie powołując się na siłę wielowiekowej tradycji, że owej zakładanej tu ciągłości między gramatyką i retoryką nie potwierdza namysł teoretyczny i filozoficzny. Kenneth Burke retoryczną podstawę języka widzi w *odchyleniu* (które strukturalnie porównuje do Freudowskiego przemieszczenia), a za takie uznaje „jakaśkolwiek nieznaczną tendencyjność czy nawet niezamierzony błąd”; odchylenie pojmowane jest zatem jako pewne dialektyczne naruszenie spójnej więzi między znakiem a znaczeniem, działającej w obrębie wzorców gramatycznych — stąd też dobrze znane podkreślanie przez Burke'a różnicy między gramatyką a retoryką. Charles Sanders Peirce, który — wraz z Nietzschem i Saussure'em — położył podwaliny filozoficzne pod nowoczesną semiologię, także uwydatniał tę różnicę w swej słynnej i tak sugestywnie sięgającej w nieskończoność definicji znaku. Jak wiadomo, podkreśla on, że w każdej relacji, w jakiej znak pozostaje ze swym przedmiotem, niezbędny jest trzeci element, nazywany interpretantem. Znak musi zostać zinterpretowany, jeśli mamy zrozumieć ideę, jaką ma przekazywać, a jest tak dlatego, że znak to nie dana rzecz, lecz pewne znaczenie wywiedzione z owej rzeczy dzięki procesowi zwanemu reprezentacją czy przedstawieniem; reprezentacja zaś nie jest po prostu generatywna, tj. opierająca się na jakimś jednoznacznym elemencie początkowym. Interpretacja znaku to dla Peirce'a nie znaczenie, lecz inny znak, to pewne odczytanie, a nie dekodowanie; to odczytanie musi z kolei samo zostać zinterpretowane, czyli przełożone na inny znak itd. *ad infinitum*. Peirce nazywa ten proces, dzięki któremu „jeden znak rodzi następny”, czystą retoryką, w odróżnieniu od czystej gramatyki zakładającej możliwość nie następczącego problemów znaczenia opartego na relacji dwóch elementów oraz czystej logiki zakładającej możliwość uniwersalnej prawdziwości znaczeń. Tylko w razie, gdyby znak rodził znaczenie w ten sam sposób, w jaki przedmiot rodzi znak, tj. przez reprezentację, rozróżnienie między gramatyką a retoryką nie byłoby potrzebne.

¹ R. Ohmann, *Speech, Literature, and the Space in Between*. „New Literary History” 4 (jesień 1972), s. 50.

Z uwag tych powinno wynikać, że mamy tu rzeczywiście do czynienia z pewnym zagadnieniem i to zagadnieniem na tyle trudnym, że jego zwięzłe teoretyczne przedstawienie przekracza moje możliwości. Muszę więc wycofać się w sferę pragmatyczną i spróbować zilustrować napięcie między gramatyką a retoryką na kilku konkretnych przykładach tekstu. Pozwolę sobie zacząć od rozważenia tego, co jest najpowszechniej może znanym wypadkiem pozornej symbiozy między strukturą gramatyczną a retoryczną, od tzw. pytania retorycznego, w którym figura zostaje przedstawiona bezpośrednio za pomocą pewnego zbioru syntaktycznego. Po przykład pierwszy sięgam do podrzędnej literatury masowych środków przekazu: zapytany przez żonę, czy chce, aby mu sznurowadła w butach przewlec na zewnątrz, czy do wewnątrz, Archie Bunker odpowiada pytaniem „A jaka to różnica?” Będąc czytelniczką nieskazitelnie prostoduszną, żona reaguje cierpliwym wyjaśnianiem różnicy między dwoma sposobami sznurowania butów — na czymkolwiek miałyby ona polegać — lecz wywołuje to jedynie wybuch gniewu. „Jaka to różnica” nie było pytaniem o różnicę, znaczy natomiast „Nic mnie to nie obchodzi, jaka to różnica”. Ten sam wzorec gramatyczny rodzi dwa znaczenia wzajemnie się wykluczające: znaczenie dosłowne żąda pojęcia (różnicy), którego istnieniu zaprzecza znaczenie figuratywne. Dopóki mówimy o butach i sznurowadłach, konsekwencje tego są stosunkowo błahe; Archie Bunker, głęboko wierzący w autorytet źródeł i początków (tak długo, oczywiście, jak długo są to źródła właściwe) radzi sobie jako tako w świecie, w którym znaczenia dosłowne i figuratywne wchodzą sobie nawzajem w drogę, choć czasem nie udaje mu się uniknąć wynikających stąd kłopotów. Przypuśćmy jednak, że to jakiś demaskator *arche*² (czyli początku), jakiś arcy-Demaskator, taki jak np. Nietzsche czy Jacques Derrida, zadaje pytanie „A jaka to Różnica?” — i nie możemy nawet wywnioskować z jego gramatyki, czy „naprawdę” chce wiedzieć, „jaka” jest różnica, czy też właśnie mówi nam, że nie powinniśmy nawet próbować się dowiedzieć. Znalazłszy się wobec pytania o różnicę między gramatyką a retoryką, gramatyka pozwala nam to pytanie zadać, lecz zdanie, za pomocą którego je zadajemy, może przeczyć samej możliwości zapytania. Cóż nam bowiem po pytaniu, zapytuje, jeśli nie potrafimy nawet autorytatywnie rozstrzygnąć, czy pytanie pyta, czy nie pyta?

² [W oryginale gra słów związana z imieniem i nazwiskiem bohatera tej anegdoty: *debunker* to w potocznej amerykańszczyźnie ktoś, kto odbrażawia, ujawnia, demaskuje; Archie — zdrobnienie od Archibald — budzi skojarzenia z *arche* oraz *arcy*, co w języku polskim nie jest może tak oczywiste. Cały wywód de Mana traci zresztą wiele w przekładzie, ponieważ pytanie, jakie Archie Bunker zadaje — albo jakiego właśnie nie zadaje — brzmi „*What's the difference?*”, co może znaczyć zarówno „Na czym polega różnica?”, „Co to za różnica?” (zwrot nie traktowany właściwie w polszczyźnie jako pytanie retoryczne), a także — i o to właśnie chodzi w aluzji do Derridy — „Co to jest różnica?” — Przypis tłum.]

Chodzi o to, że zupełnie jasny wzorzec syntaktyczny (pytanie) rodzi zdanie mające co najmniej dwa znaczenia, z których jedno domaga się uznania swej illokucyjności, drugie zaś jej zaprzecza; nie jest tak, że są po prostu dwa znaczenia, jedno dosłowne, a drugie figuratywne, i że musimy rozstrzygnąć, które z nich jest w określonej sytuacji znaczeniem właściwym. Zawikłanie to może zniknąć tylko dzięki wmieszanemu intencji spoza tekstu, takiej jak zgromienie żony przez Archie Bunkera; jednakże jego wybuch gniewu dowodzi czegoś więcej niż zniecierpliwienia — ujawnia rozpacz, w jaką popada on w obliczu struktury znaczenia językowego, nad którą nie umie zapanować i która niesie w sobie przynębiającą perspektywę bezliku podobnych zawikłań w przyszłości, wszystkich potencjalnie katastrofalnych w skutkach. Takie intencje zewnętrzne nie należą też naprawdę do mini-tekstu, jaki stanowi owa figura, która zatrzymuje naszą uwagę tylko tak długo, jak długo pozostaje w zawieszeniu i nie rozstrzygnięta. Nazywając tę semiologiczną zagadkę „retoryczną”, trzymam się użycia, jakie termin ten ma w mowie potocznej. Gramatyczny model pytania staje się retoryczny nie wtedy, gdy mamy z jednej strony znaczenie dosłowne, a z drugiej znaczenie figuratywne, lecz wtedy, gdy środki gramatyczne czy inne środki językowe nie pozwalają rozstrzygnąć, któremu z tych dwu znaczeń (a mogą one być całkowicie sprzeczne) należy przyznać pierwszeństwo. Retoryka radykalnie zawiesza logikę i otwiera zawrotne możliwości odchylen referencjalnych. I choć zapewne odszedłbym tu nieco od potocznego użycia, nie wahałbym się postawić znaku równości między tymi retorycznymi, figuratywnymi możliwościami języka a samą literaturą. Mógłbym wskazać wiele przykładów świadczących, że takiego utożsamiania literatury z figurą dokonywano już przede mną; z najbliższej przyszłości należałoby przywołać twierdzenie Monroe Beardsleya w pracy zamieszczonej w księdze pamiątkowej ku czci Williama Wimsatta, że literaturę wyróżnia to, iż „stosunek zawartego w niej znaczenia ukrytego (czyli, jak ja bym to określił, retorycznego) i jawnego zdecydowanie przewyższa normę”³.

Prześledźmy kwestię pytania retorycznego na jeszcze jednym przykładzie. Wiersz Yeatsa *Among School Children* kończy się słynnym wersem „Jak można odróżnić tancerza od tańca?” [„*How can we know the dancer from the dance?*”]. Mimo iż w komentarzach do tego utworu można znaleźć pewne wiele mówiące niezgodności, wers ten zazwyczaj interpretuje się jako stwierdzający, szczególnie dobitnie dzięki środkowi retorycznemu, potencjalną jedność formy i doznania, twórcy i kreacji. Można by powiedzieć, że przeczy on tej rozbieżności między znakiem a tym, do czego się on odnosi, rozbieżności, od której wyszliśmy. Wiele elementów w obrazowaniu i dramatycznym układzie wiersza podbudo-

³ M. C. Beardsley, *O pojęciu literatury*. Przełożyła G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 297.

wuje to tradycyjne odczytanie; nie dalej niż w wersach bezpośrednio poprzedzających to pytanie znajdujemy silnie przemawiające i uświęcone już obrazy ciągłości między częścią i całością, ciągłości, dzięki której synekdocha jest najbardziej urzekającą z metafor: organiczne piękno drzewa, wyrażone za pomocą paralelnej składni podobnego pytania retorycznego, czy tożsamość — w tańcu — pożądania erotycznego z formą muzyczną:

*O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?*

[O kasztanie, o potężnych korzeniach, rozkwitły, / Czyś ty liściem, kwiatem, czy pniem? / O ciało kołyszące się w takt muzyki, O rozświecone spojrzenie, / Jak można odróżnić tancerza od tańca?]

Lektura całego utworu, przy niezmiennym założeniu, że końcowy wers ma być odczytywany jako pytanie retoryczne, wykazuje, że tematyczna i retoryczna gramatyka wiersza pozwala na pewne spójne odczytanie całości, od pierwszego do ostatniego wersu, tłumaczące wszystkie szczegóły w tekście. Równie dobrze jednak można ten ostatni wers odczytywać raczej dosłownie niż figuratywnie, jako zadający z niejaką natarczowością pytanie, które zadaliśmy wcześniej w kontekście krytyki współczesnej: nie jako stwierdzające, że znak i to, do czego się on odnosi, są do siebie tak znakomicie dopasowane, iż wszelka różnica między nimi niekiedy się zaciera, lecz jako pytanie, w jaki sposób — skoro te dwa zasadniczo odmienne elementy, znak i znaczenie, tak zawile przeplatają się w wyobrażonej „obecności”, do której wiersz się zwraca — moglibyśmy przeprowadzić rozróżnienia, które uchroniłyby nas od błędu utożsamiania tego, czego utożsamiać nie można. Niezręczność tej parafrazy dowodzi, że odczytanie dosłowne wcale nie musi być prostsze od odczytania figuratywnego, jak było w wypadku naszego pierwszego przykładu; tutaj odczytanie figuratywne, które zakłada, że mamy do czynienia z pytaniem retorycznym, jest może naiwne, natomiast odczytanie dosłowne prowadzi do większego skomplikowania tematu i przedstawienia. Okazuje się bowiem, że cały schemat ustanowiony przez to pierwsze odczytanie może zostać podważony czy ulec dekonstrukcji, w kategoriach odczytania drugiego, w którym końcowy wers bierze się dosłownie jako znaczący, że skoro tancerz i taniec nie są tym samym, odróżnianie ich od siebie mogłoby być użyteczne czy nawet rozpaczliwie konieczne — pytaniu temu można bowiem nadać ton nalegania „Powiedzcie mi, proszę, jak mogę odróżnić tancerza od tańca”. Dotychczasowe odczytanie każdego symbolicznego szczegółu zostanie wtedy zastąpione inną interpretacją. Jedność np. pnia, liścia i kwiatu, która przemawiałaby do Goethego, zastąpiłoby znacznie mniej uspokajające Drzewo Życia z Mabinogion, pojawiające się w wierszu *Vacillation* [Wahanie], w którym gorejący kwiat

i ziemski liść zarówno spaja, jak i rozdziela przybity do drzewa i wykastrowany bóg Attis, o którego ciele nie dałoby się przecież powiedzieć, że jest „nie zranione dla zadowolenia duszy”. Nie trzeba chyba wykazywać na dalszych szczegółach, że dwa całkowicie spójne, lecz całkowicie sprzeczne odczytania można uzależnić od jednego wersu, którego struktura gramatyczna pozbawiona jest dwuznaczności, lecz którego retoryczność zmienia gruntownie zarówno nastrój, jak i wyraz całego utworu. Podobnie jak w wypadku pierwszego przykładu, nie możemy powiedzieć, że wiersz ten ma po prostu dwa różne, dające się zestawzić obok siebie znaczenia; między obydwoma omówionymi tu odczytaniami musi dojść do bezpośredniego starcia, jedno jest bowiem tym właśnie błędem, który drugie demaskuje i naprawia. Nie sposób też prawomocnie rozstrzygnąć, któremu z tych odczytań należy przyznać pierwszeństwo — żadne z nich nie jest możliwe bez drugiego. Nie może być tańca bez tancerza, znaku bez tego, do czego się on odnosi. Z drugiej wszakże strony dwulicowość figury domagającej się tego samego rozróżnienia, które skrywa, przesłania bez reszty autorytet znaczenia zrodzonego przez strukturę gramatyczną.

Wiersz Yeatsa mówi jednak *explicite* nie „o” pytaniach retorycznych, lecz o obrazach czy metaforach i o tym, że doświadczenia świadomości, takie jak pamięć i uczucia — to, co utwór nazywa namiętnością, pobożnością i przywiązaniem — i rzeczy dostępne zmysłom, takie jak ciała, osoby czy obrazy, mogą się zbiegać w jedno. Wracamy do modelu przeciwstawiającego wewnątrz zewnętrżności, modelu, od którego zaczęliśmy, a który wiersz ten podaje w wątpliwość, jako że środkowi syntaktycznemu (pytaniu) każe się tu działać na poziomie zarówno gramatycznym, jak i retorycznym. Para gramatyka—retoryka, nie tworząca opozycji binarnej, bo człony te nie wykluczają się nawzajem, zakłóca i gmatwa zgrabną antytezę, jaką przedstawia wzorzec wnętrza i zewnętrżności. Schemat ten możemy przenieść na akt lektury i interpretacji. Przez lekturę wchodzimy, jak mówimy, w tekst, który początkowo był dla nas czymś obcym, a który czynimy teraz własnym przez akt rozumienia. Jednakże to rozumienie staje się natychmiast reprezentacją pewnego znaczenia pozatekstowego; w terminologii Austina illokucyjny akt mowy staje się aktem perlokucyjnym, w terminologii Fregego — *Bedeutung* staje się *Sinn*. Powraca więc znów nasze pytanie: czy przekształceniem tym rządzi semantycznie gramatyka, czy też retoryka? Czy metafora lektury rzeczywiście łączy zewnętrzne znaczenie z wewnętrznym rozumieniem, działanie z refleksją, w jedną całość? Nader sugestywnie zapewnia nas o tym pewien ustęp z Prousta opisujący doświadczenie lektury jako takiej właśnie jedności; niemal na samym początku powieści, w rozdziale poświęconym Combray, znajdujemy opis młodego Marcela kryjącego się w zamkniętej przestrzeni swego pokoju po to, by czytać. Ten przykład różni się od poprzednich o tyle, że nie mamy tu do czynienia ze strukturą gramatyczną funkcjonującą również retorycznie, mamy natomiast reprezen-

tację określonej struktury retorycznej w kategoriach doświadczenia pewnego podmiotu; w wielu innych ustępach Proust udratyzowuje tropy za pomocą krajobrazów lub opisów przedmiotów. Figura udratyzowana w tym fragmencie to metafora, wzajemne odpowiadanie sobie tego, co wewnątrz, i tego co zewnątrz, reprezentowane przez akt lektury. Scena czytania jest kulminacją całego ciągu działań odbywających się w przestrzeniach zamkniętych i przygotowujących do „mrocznego chłodu” pokoju Marcela.

wyciągałem się na łóżku, z książką w ręce, w swoim pokoju, który za zamkniętymi prawie okiennicami bronił ze drżeniem swego przezroczystego i kruchego chłodu przeciw popołudniowemu słońcu. Ale blask dzienny zdołał w nie wsunąć swoje żółte skrzydła i tkwił nieruchomo między ramą a szybą w kąci, niby przycupnięty motyl. Było zaledwie dość jasno na to, aby czytać; wrażenie blasku i światła dawały mi jedynie ciosy, jakie <...> wymierzał w zakurzone skrzynie Camus. <...> Uderzenia te, rozlegając się w akustycznym powietrzu właściwym upalnym dniom, zdawały się słać daleko w przestrzeń szkarłatne gwiazdy. Wrażenie lata dawały mi także muchy, które wykonywały przede mną swój koncert niby letnią muzykę kameralną; nie wyczarowuje ona lata na sposób muzyki ludzkiej, która, usłyszana przypadkiem w piękny czas, przypomina go wam później; spojona jest z latem istotniejszym węzłem: urodzona z pogodnych dni, odradzając się tylko wraz z nimi, zawierając nieco ich substancji, budzi nie tylko ich obraz w naszej pamięci, ale zaświadcza ich powrót, ich rzeczywistość, otaczającą nas, bezpośrednio dostępną obecność.

Ten mroczny chłód pokoju był w stosunku do słonecznej ulicy tym, czym cień dla promienia, to znaczy również dzieckiem światła, i dawał mojej wyobraźni całkowite widowisko lata, którego moje zmysły, gdybym był na przechadźce, mogłyby zażywać jedynie partiami; w ten sposób godził się dobrze z moim spoczynkiem, który (zakłócony dzięki przygodom opowydany przez książki) odczuwał, podobny spokojowi nieruchomej ręki w bieżącej wodzie, wstrząs i życie strumienia wypadków⁴.

Z interesującego nas punktu widzenia najbardziej uderzającym aspektem tego ustępu jest to, że obok języka figuratywnego mamy tu także język metafiguratywny. Zawarte są tu urzekające metafory wykorzystujące najrozmaitsze przedmioty, których urokowi nie sposób się oprzeć: muzyka kameralna, motyle, gwiazdy, książki, woda, itd., i które zostają wciągnięte w osłepiające fajerwerki obrazowania. Ale ustęp ten wypowiada się również normatywnie na temat sposobu osiągnięcia takich efektów, i w tym sensie jest metafiguratywny: mówi figuratywnie o figurach. Przeciwstawia dwa sposoby ewokowania naturalnego doznania lata i niedwuznacznie stwierdza, iż jednemu z nich daje pierwszeństwo przed drugim: brzęczenie much łączy się z latem w sposób konieczny, jest z nim spojone „istotniejszym węzłem”, toteż jest znacznie skuteczniejszym symbolem niż muzyka usłyszana „przypadkiem” w lecie. Rozróżnienie, w obrębie którego przyznaje się to pierwszeństwo, odpowiada różnicy

⁴ M. Proust, *W stronę Swanna*. Przełożył T. Żeleński. Warszawa 1956, s. 118—119.

między metaforą a metonimią, konieczność i przypadek stanowią bowiem prawomocną podstawę odróżniania analogii od przyległości. Założenie o całościowej tożsamości będące istotą metafory nie występuje w złączeniu metonimicznym, opartym na przypadkowym jedynie związku: w równaniu Achillesa z lwem jest coś z prawdy, niczego takiego nie ma natomiast w równaniu pana Forda z samochodem. Ustęp ten mówi o estetycznej wyższości metafory nad metonimią, lecz tej tezy z zakresu estetyki dowodzi się za pomocą kategorii stanowiących ontologiczną podstawę systemu metafizycznego, który uwzględnia powstanie estetyki jako pewnej kategorii. Metafora lata (w tym wypadku synestezja wywołana „muzyką kameralną” much) zaświadcza pewną obecność, bynajmniej nie przypadkową, lecz przeciwnie, uznaną za istotną, niezmiennie powracającą i bezpośrednio dostępną, nie zapośredniczoną przez językowe reprezentacje czy obrazowania. W końcu, w drugiej części cytowanego ustępu, ta metafora obecności ukazuje się nie tylko jako podstawa poznania, ale także jako działanie, obiecując tym samym pogodzenie najbardziej rozdzierających sprzeczności. Metaforze przypisano zatem taką moc, że jej kwestionowanie mogłoby się wydać świętokradztwem.

Jednakże nie trzeba wielkiej przenikliwości, by wykazać, że tekst nie stosuje się do tego, co głosi. Retoryczne odczytanie tego ustępu ujawnia, że praktyka figuratywna nie pokrywa się tu z metafiguratywną teorią i że twierdzenie o wyższości metafory nad metonimią jest tak przekonujące dzięki użyciu struktur metonimicznych. Gdzie indziej (w innym esej z zawartym w tym samym tomie, s. 59—67) przeprowadziłem analizę tego zjawiska w nieco szerszym kontekście; tutaj interesują nas bardziej skutki niż sama procedura. Takie odczytanie nie pozostaje bowiem bez wpływu na metafizyczne kategorie obecności, istoty, działania, prawdy i piękna. Stałoby się to wyraźniejsze przy lekturze całej powieści Prousta, a bardziej jeszcze widoczne u filozofa obdarzonego taką świadomością językową jak Nietzsche, którego muszą przecież interesować epistemologiczne konsekwencje tego rodzaju zwodzeń przez retorykę jak te, których przykładem jest ustęp z Prousta. Można wykazać, że systematyczna krytyka głównych kategorii metafizyki podjęta przez Nietzschego w jego późnym dziele, krytyka pojęć przyczynowości, podmiotu, tożsamości, prawdy referencjalnej i objawionej, itd., przebiega zgodnie z tym samym wzorem dekonstrukcji, który działa w tekście Prousta; można też udowodnić, iż wzór ten ściśle odpowiada opisowi, jaki znajdujemy w tekstach tego filozofa wcześniejszych od *Woli mocy* o z górą piętnaście lat. Kluczem do tej krytyki metafizyki — a krytyka taka to gest powtarzający się raz po raz poprzez całą historię myśli — jest retoryczny model tropu lub, jeśli ktoś woli, literatura. Okazuje się więc, że w tych niewinnych na pozór ćwiczeniach dydaktycznych w gruncie rzeczy gramy o niebagatelne stawki.

Tym bardziej konieczne staje się zatem uświadomienie sobie, z czym —

z językowego punktu widzenia — wiąże się tego typu odczytywanie zachowujące czujność wobec retoryki jak to, któremu poddaliśmy tu krótki fragment powieści, a które Nietzsche rozciągnął na cały tekst myśli pohellenńskiej. W naszych pierwszych przykładach, dotyczących pytań retorycznych, mieliśmy do czynienia z retoryzacjami gramatyki, figurami zrodzonymi przez wzorce syntaktyczne, natomiast przykład zaczerpnięty z Prousta dałoby się lepiej opisać jako gramatyzację retoryki. Przejście od struktury paradygmatycznej opartej na podstawianiu, takiej jak metafora, do struktury syntagmatycznej opartej na przypadkowym związku, takiej jak metonimia, wskazuje, że w ustępie, który na pozór wydawał się opiewać autonomiczną wynalazczość podmiotu rządzącego się tylko własną wolą, działa mechaniczny, powtarzalny aspekt form gramatycznych. Figury uważa się za wynalazki, wytwory wysoce zindywidualizowanego talentu jednostki, nikt natomiast nie może sobie przypisywać zasługi za zaprogramowany wzór gramatyki. Tymczasem nasze odczytanie fragmentu powieści Prousta pokazuje, że właśnie wtedy, kiedy metaforze przypisuje się najwyższą moc, obrazy owe opierają się w istocie na mającym nas zwieść użyciu na wpół automatycznych wzorców gramatycznych. Dekonstrukcja metafory i wszystkich wzorców retorycznych posługujących się podobieństwem jako sposobem zamaskowania różnic, a więc takich jak *mimesis*, paronomazja czy personifikacja, cofa nas do bezosobowej precyzji gramatyki i semiologii wywiedzionej z wzorców gramatycznych. Takie odczytywanie podaje w wątpliwość cały szereg pojęć leżących u podstaw sądów wartościujących, jakie zawierają nasze wypowiedzi krytyczne: metafory pierwszeństwa, historii genetycznej, a zwłaszcza niezawisłej mocy woli własnego ja jednostki.

Wydaje się więc, że jest pewna różnica między tym, co nazwałem retoryzacją gramatyki (jak w pytaniu retorycznym) a gramatyzacją retoryki, jak w odczytaniach tego typu, co nakreślone tu w odniesieniu do Prousta. Ta pierwsza prowadzi do niezdecydowania, zawieszenia w niepewności, wynikającej z niemożności wybrania jednego z dwu sposobów odczytania, ta druga natomiast zdaje się docierać do jakiejś prawdy, mimo iż dociera do niej drogą negacji, przez demaskowanie błędu, zwodniczego pozoru. Odczytawszy retorycznie ustęp z Prousta, nie możemy już wierzyć zawartemu tam twierdzeniu o istotnej, metafizycznej wyższości metafory nad metonimią. Wydaje się zatem, że ostatecznie uzyskaliśmy negatywną pewność, stan bardzo sprzyjający powstawaniu wypowiedzi krytycznych. Jeśli zastosujemy ten wzorzec dekonstrukcji szerzej, np. do powieści Prousta, okaże się, że cały tekst poddaje się jego działaniu: nie tylko stwierdzamy, że podobne gesty powtarzają się przez całą powieść, we wszystkich ważniejszych artykulacjach daleko idących twierdzeń estetycznych i metafizycznych — scenach bezwiednego przypomnienia, pracowni Elstira, scenach związanych z sonatą z Vinteuila, utożsamieniu się autora i narratora na końcu powieści — ale także ujawnia się rozległa

sieć tematyczna i semiotyczna, która ustrukturuje całą narrację, a która pozostawała niewidoczna dla czytelnika ulegającego naiwnej mistyfikacji metafory. W podobny sposób poddawałaby się cała literatura, chociaż techniki i wzorce musiałyby się oczywiście zmieniać w zależności od autora. Nie ma jednak absolutnie żadnego powodu, dla którego analizy tego typu, co przedstawiona tu w odniesieniu do Prousta, nie dałoby się zastosować, przy odpowiednich modyfikacjach techniki, do Milтона, Dantego czy Hölderlina. To właśnie będzie zadaniem krytyki literackiej w nadchodzących latach.

Mogłoby się wydawać, że twierdzimy, iż krytyka to dekonstrukcja literatury, sprowadzanie mistyfikacji retorycznych do rygorów gramatyki. Jeśli zaś stawiamy Nietzschego za wzór filozofa takiej krytycznej dekonstrukcji, to krytyk literacki stawałby się sprzymierzeńcem filozofa w walce z poetami. Krytyka i literatura rozłożyłyby się po obu stronach osi epistemologicznej, która odróżnia gramatykę od retoryki. Nietrudno jednak zauważyć, że ta pozorna gloryfikacja krytyka-filozofa w imię prawdy to w istocie gloryfikacja poety jako pierwotnego źródła owej prawdy; jeśli bowiem prawdą miałoby być rozpoznanie systemowego charakteru pewnego błędu, to byłaby ona całkowicie uzależniona od uprzedniego istnienia tego błędu. Jak powszechnie wiadomo, punktem wyjścia dla filozofów nauki, takich jak Bachelard czy Wittgenstein, są wypaczenia poetów. Wracamy więc do naszego pytania, na które jeszcze nie udzielono odpowiedzi: czy gramatyzacja retoryki pozwala uzyskać negatywną pewność, czy też, tak jak retoryzacja gramatyki, pozostaje zawieszona w niepewności i nie wiemy, czy jest prawdziwa czy fałszywa?

Abyśmy mogli odpowiedzieć na to pytanie, wystarczy jeszcze dwie końcowe uwagi. Przede wszystkim nie jest prawdą, że tekst Prousta daje się po prostu sprowadzić do mistyfikacji twierdzenia (o wyższości metafory nad metonimią), które nasze odczytanie dekonstruuje. Odczytanie to nie jest „naszym” odczytaniem, ponieważ wykorzystuje jedynie elementy językowe, jakie przynosi sam tekst; ujawnia ono właśnie, że rozróżnienie między autorem i czytelnikiem jest jednym z rozróżnień fałszywych. Dekonstrukcja nie jest czymś, co dodaliśmy do tekstu, lecz czymś, co go najpierw ukonstytuowało. Tekst literacki domaga się uznania swego własnego porządku retorycznego i zaprzecza mu zarazem; czytając tekst Prousta tak, jak go czytaliśmy, usiłowaliśmy jedynie być tak rygorystycznym czytelnikiem, jak rygorystyczny musiał być autor, aby go najpierw napisać. Pisarstwo poetyckie to najdalej posunięty i najbardziej wyszukany sposób dekonstrukcji; jego artykulacja może się różnić od artykulacji pisarstwa krytycznego czy dyskursywnego ekonomia, ale nie rodzajem.

Jeśli jednak uznajemy ten element za decydujący o wszelkim języku literackim, to tym samym ukradkiem wprowadziliśmy ponownie kategorie, które dekonstrukcja miała wyeliminować, a które uległy tylko

przemieszczeniu. Przenieśliśmy np. kwestię własnego ja z tego, do kogo tekst się odnosi, na postać narratora, wskutek czego on właśnie staje się *signifié* omawianego tu ustępu. Znowu możliwe jest więc zadawanie takich naiwnych pytań jak to, jakimi pobudkami kierował się Proust czy Marcel, manipulując w ten sposób językiem: czy oszukiwał sam siebie, czy też przedstawiono go jako oszukującego, wmawiającego w siebie i w nas, że fikcję i działanie tak łatwo — przez lekturę — połączyć, jak zapewnia ten ustęp? Patos całego fragmentu poświęconego doświadczeniu czytania — patos ten byłby bardziej zauważalny, gdyby cytat był nieco dłuższy — nieustanne wahanie się narratora między poczuciem winy a zadowoleniem, zachęca do takich pytań. Są to oczywiście pytania niedorzeczne, albowiem pogodzenie faktu i fikcji samo występuje tylko jako stwierdzenie w tekście, a zatem w chwili, gdy zapewnia o postanowieniu wyrwania się poza jego obręb, rodzi dalszy tekst. Jednakże nawet jeśli wyzbędziemy się wszystkich błędnych pytań o intencję i sprowadzimy — do czego mamy pełne prawo — narratora do statusu jedynie zaimka gramatycznego, bez którego narracja nie mogłaby powstać, podmiot ten nadal spełnia pewną funkcję retoryczną, a nie gramatyczną, bo polegającą na, by się tak wyrazić, użyczeniu głosu syntagmie gramatycznej. Termin głos [*voice*], a w [angielskiej] terminologii gramatycznej używa się go także w znaczeniu strony czy trybu, mówiąc o *passive voice* [stronie biernej] czy *interrogative voice* [trybie pytajnym], jest oczywiście metaforą, w której intencja podmiotu wyprowadzana jest — przez analogię — ze struktury predykatu. W wypadku wypowiedzi dekonstruktywnej, nazywanej literacką, bądź retoryczną, bądź też poetycką, stwarza to pewną charakterystyczną komplikację, którą ilustruje ustęp z Prousta. Nasze odczytanie ujawniło pierwszy paradoks: ustęp ten waloryzuje metaforę jako „właściwą” figurę literacką, następnie jednak rozwija się w figurę z epistemologicznego punktu widzenia nie dającą się z nią pogodzić — metonimię. Dyskurs krytyczny ujawnia ten mający nas zwieść pozór i stwierdza w tym trybie swą własną prawdziwość. Ale nie może się tu zatrzymać. Jeśli bowiem zadamy następnie oczywiste i proste pytanie, czy retoryczność omawianego tekstu mieści się w porządku metaforycznym, czy metonimicznym, nie sposób udzielić odpowiedzi. Poszczególne metafory, takie jak efekt światłocienia czy motyl, są figurami podporządkowanymi — jako człony podrzędne — zdaniu głównemu, którego składnia jest metonimiczna; z tego punktu widzenia wydaje się, że retoryka zostaje wyparta przez gramatykę, która ją dekonstruuje. Jednakże to metonimiczne zdanie ma za podmiot pewien głos, z którym pozostaje znów w relacji metaforycznej. Narrator mówiący nam o niemożności metafory sam jest metaforą, metaforą pewnej syntagmy gramatycznej, której znaczeniem jest zaprzeczenie metafory, przedstawione — przez antyfrazę — jako przyznawanie jej pierwszeństwa. Ten zaś podmiot-metaforę można z kolei poddać dekonstrukcji do drugiej potęgi, retorycznej dekonstrukcji

psycholingwistyki, którą podejmują obecnie dalej posunięte analizy literatury, mimo znacznego oporu, jaki napotykają.

Ostatecznie więc w wypadku retorycznej gramatyzacji semiologii, tak samo jak w gramatycznej retoryzacji zwrotów illokucyjnych, dochodzimy do stanu zawieszenia w niepewności. Każde pytanie o porządek retoryczny jakiegoś tekstu literackiego jest zawsze pytaniem retorycznym, które nie wie nawet, czy rzeczywiście o coś pyta. Patos, jaki rodzi ta sytuacja, to niepokój (lub błogość, w zależności od naszego chwilowego nastroju lub indywidualnego temperamentu) związany z niepewnością, a nie z odniesieniem — co w powieści Prousta ujawnia się tematycznie, kiedy czytanie zostaje udratyzowane w stosunek między Marcelem a Albertyną, jako pewna reakcja emocjonalna nie na to, co język robi, lecz na niemożność dowiedzenia się, co też może on knuć. Zarówno literatura, jak i krytyka — różnica między nimi jest bowiem złudna — skazane są na to (albo też na tym polega ich przywilej), by pozostać na zawsze najbardziej rygorystycznym, a tym samym najmniej zasługującym na zaufanie językiem, w którego kategoriach człowiek nazywa i przekształca siebie.

Przełożyła *Maria Bożenna Fedewicz*