

Marcus B. Hester

Obrazowość i wolne skojarzenia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/3, 235-246

1971

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.

MARCUS B. HESTER

OBRAZOWOŚĆ I WOLNE SKOJARZENIA

A. Problem

W mojej analizie interpretacji [*reading*] zarysowuje się wyraźna sugestia, że obrazowość¹ otwiera drogę wolnym skojarzeniom. Mogłoby się wydawać, że stosując — przy interpretowaniu — pierwotne prawo wszelkich danych zamykamy się we własnym świecie niezależnych, solipsystycznych dumań.

Wyrażnie stawia ten problem Richards. Uważa on, że poezja nigdzie nie odsyła, lecz tylko wywołuje emocje; jakość wiersza jest więc współkonstytuowana także przez obrazowość. Mówi on o dwu jej typach — skrepowanej i niezależnej. Obrazy skrepowane stają się zauważalne przede wszystkim przy precyzowaniu wypowiedzi poetyckiej. „Do najważniejszych należą: obraz słuchowy — dźwięk słów w »uchu świadomości« — i obraz artykulacyjny — odczuwanie wargami, ustami i krtańią wypowiedzania słów”². Obrazowość niezależna oznacza też inne obrazy zmysłowe wywoływane działaniem wiersza, np. wizualne. Richards uważa, iż dlatego tak silnie akcentowano obrazy niezależne, ponieważ

jednostki różnią się nie tylko rodzajem obrazowości, jaki stosują, ale przede wszystkim konkretnymi obrazami, jakie tworzą. (...) Pięćdziesięciu różnych czytelników przeżyje nie jeden wspólny, ale pięćdziesiąt różnych obrazów³.

[Przekład według: M. B. Hester, *Imagery and Free Association*, rozdział książki *The Meaning of Poetic Metaphor. An Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim that Meaning is Use*. The Hague 1967. Mouton, s. 139—150. — Recenzja tej książki, pióra J. Japoli, ukazała się w „Pamiętniku Literackim” 1970, z. 1.]

¹ [Termin ten („*imagery*”) bywa na ogół oddawany przez polskie „obrazowanie”. Wydaje się jednak, że w tym przypadku taki przekład byłby niewłaściwy. Hester myśli bowiem nie o metaforyce (obrazowaniu), ale o przeżyciach czy doznaniach, jakie mają miejsce przy lekturze utworu poetyckiego lub nawet metafory poetyckiej.]

² I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. New York. A Harvest Book, s. 118—119.

³ *Ibidem*, s. 122.

Niedostrzeżenie subiektywności obrazów doprowadziło do tego, że wielu „inteligentnych i wrażliwych krytyków” „chwali [jedynie] obraz jawiący się przed ich własnymi oczyma”⁴. Krytyka powinna więc mniej interesować się charakterem obrazowości, a bardziej jej skutecznością działania⁵.

Przyznaje jednak Richards, że między charakterem obrazu i jego skutkiem istnieje związek przyczynowy.

Towarzysząca jednak obrazom niekompletność zmysłowa jest dla wielu ludzi sygnałem osłabienia ich skuteczności, stąd zwyczaj takiego kierowania percepcją, by osiągnąć pełną obrazowość zmysłową. Tego typu zwyczaj uzupełniania obrazu dla osiągnięcia pełnej jego skuteczności możliwy jest tylko przy mniej poważnym traktowaniu niepełności jego strony zmysłowej⁶.

Roztropne ostrzeżenie Richardsa, by krytycy unikali głębin osobistych skojarzeń, jest tu aktualne. Również jego sugestia co do sposobu czytania wiersza, którą w powyższym cytacie podkreśliłem, jest zgodna z odmianą interpretacji, jaką proponowałem w mojej analizie. Słuszna jest i inna jego przestroga, iż doznanie wywołane wierszem nie powinno zbyt często odstawać od „doznania wzorcowego”⁷.

Isabel Hungerland zgadza się z Richardsem, że wiersz nie zachęca do wolnych skojarzeń. Ale konotację słowa w kontekście uważa za bardziej zdeterminowaną od konotacji słowa w izolacji. Przy pomocy kontekstu może poeta jedne konotacje osłabić, inne natomiast — uwydatnić⁸. Podobnie Virgil Aldrich jest zdania, iż twórca jest zdolny do kierowania obrazami wyznaczonymi przez język. Obrazem w wierszu się kieruje, nie — kupczy⁹.

B. Metafory dowodem determinowania obrazów

Zamierzam liczyć się z ostrożnością krytyków, którzy sygnalizują wyraźne zróżnicowanie obrazowości, ale z uporem trwam przy zdaniu, że obrazowość metafory jest determinowana. Niezależność skojarzeń jest

⁴ *Ibidem*, s. 123.

⁵ *Ibidem*, s. 122—123.

⁶ *Ibidem*, s. 123. Podkreślenia M. B. H.

⁷ *Ibidem*, s. 226—227. Czytelnika zainteresowanego bardziej dogłębnie zagadnieniem obrazowości odsyłam do artykułu N. Friedmana *Imagery: From Sensation to Symbol*. „The Journal of Aesthetic and Art Criticism” XII (Sept. 1953).

⁸ I. C. Hungerland, *Poetic Discourse*. Berkeley and Los Angeles 1958. University of California Press, s. 24—26. „University of California Publications in Philosophy” t. XXXIII.

⁹ V. C. Aldrich, *Image-Mongering and Image-Management*. „Philosophy and Phenomenological Research” XXIII (Sept. 1962), s. 59.

z pewnością zmienna w przypadku różnych poetów i czytelników, ale faktycznie nigdy nie jest zupełna. Twierdzenie Sartre'a, że obrazy są spontaniczne czy niezależne, o ile jesteśmy bierni w percepcji, nie dotyczy obrazowości metaforycznej. Absolutnie nie zgadzam się z Sartre'em, że istnieje analogia między niezależnymi obrazami sennymi i obrazowością poezji. Metaforyczna obrazowość jest zawsze połączona z językiem, a zatem daleko jej do niezależności. Przyjrzyjmy się takiej kontrolowanej metaforze Pope'a:

*Who shames a scribler? break one cobweb thro'
He spins the slight, self-pleasing thread anew:
Destroy his fib or sophistry; in vain,
The creature's at his dirty work again,
Throned in the center of his thin designs,
Proud of a vast extent of flimsy lines!*

(Alexander Pope, *An Epistle to Dr. Arbuthnot*, w. 89—94)

[Kto zawstydzi wierszoroba? zerwie jego nić,
Kiedy śliską i pajęczą pocznie znowu wic:
Kłamstwa zniszczy sofizmaty; nieskuteczny trud,
Stwór od nowa wciąż wypłuka swego dzieła brud,
By na tronie król marną sieć pajęczyn ślini,
Z rozciągniętych dumny trwa, beznamiętnością linii!]

Skojarzenia konkretnego obrazu pajaka ze słabymi pisarzami zostały dokładnie sprecyzowane. Pope dobitnie wypunktowuje odpowiednie momenty upodabniające marnego pisarza do pajaka. Opis, bardzo tu precyzyjny, wyznacza obraz wyraźnie „niedowolny”. Sięgnijmy teraz do wiersza Valéry'ego, w którym obrazy nie tylko nie są „wyznaczone”, ale także niejasne i sugestywne. Słońcu mówi się:

Wypędź stąd bałwochwalcę, lśniącego psisko!
Kiedy samotny puszczam na pastwisko,
Jak cichy pasterz, owce zagadkowe,
Tę białą trzodę mych grobów łagodnych,
Mądre gołębie poodpędzaj od nich,
Anioły zbyt ciekawe, sny jałowe!¹⁰

Poeta jest pasterzem kamieni nagrobnych, własnych tajemnic, dumań o śmierci i nieśmiertelności. Obrazy wywołane „białą trzodą mych grobów łagodnych” są tak sugestywne i bogate, że nie trzeba tu komentatora. Poeta zasypuje czytelnika różnorodnością skojarzeń. Zdaniem Frye'a:

¹⁰ [P. Valéry, *Cmentarz morski*. Przełożył M. Jastrun. W zbiorze: *Symboliści francuscy. (Od Baudelaire'a do Valéry'ego)*. Wybór, wstęp i noty biograficzne M. Jastruna. Objaśnienia J. Kamionkovej. Wrocław 1965. BN II, 146.]

poeci wychodzący z tradycji symbolizmu: Valéry, Eliot, Rilke, używają obrazów, które niczego nie głoszą, na nic nie wskazują, ale odsyłając do siebie wzajemnie, sugerują lub ewokują tonację, jaka ożywia wiersz¹¹.

Utwór *Le Cimetière Marin* [Cmentarz morski], podobnie jak *Ziemia jałowa* Eliota, jest wspaniałą paradą obrazów, a pokazaną ich ilość stanowią metafory znamienne zestawione. Nakładające się obrazy Valéry'ego są na pewno bardziej niezależne, mniej wzajemnie dopasowane niż Pope'a, ale żadnego poety to nie pomniejsza. Obrazowość Valéry'ego jest rzeczywiście niejasna; ta niejasność harmonizuje z tajemniczą pustką śmierci. Nie będzie przesadą, jeśli stwierdzimy, że poprzez niejasność obrazów pragnie Valéry przemycić doznania niewyraźne, numinotyczne, analizowane już przez Rudolfa Otto w *Świętości*. I rzeczywiście udaje mu się je przekazać w tym wierszu. Stworzył je również Wordsworth w *Wierszach ułożonych kilka mil nad klasztorem Tintern*. Trafnie też zauważył Wimsatt, że symbolistom, np. Valéry'emu, bliska jest poezja romantyczna, choćby Wordswortha, wyżej ceniąca wypowiedź o znaczeniu zamaskowanym niż ujawnionym. Z tego samego względu romantyzm jest bliższy symbolizmowi i modnym dzisiaj odmianom postsymbolizmu niż poezji metafizycznej¹².

Przedkładając implikację nad eksplikację, symboliści i romantycy nie zamierzają faworyzować wolnych skojarzeń. Valéry wydobywa bogactwo obrazowości związanej ze śmiercią, a nie np. — z życiem czy biologiczną witalnością. W wypadku metafory poetyckiej obawa przed wolnymi skojarzeniami jest nieuzasadniona. Tylko wyjątkowo niejasna i nonsensowna metafora pozwala na wolne skojarzenia. Prawdopodobnie bardzo rozmaite byłyby obrazy wynikające np. z metafory „13 jest jak 4½”, ale tu w ogóle trudno byłoby dostrzec realizowanie się jakiegokolwiek funkcji znaczeniowej [significant] tego obrazu. Dotyczyłoby to też innej nonsensownej metafory: „birydzieło niby martegujan” [igglework is like mirgintheaup]. Z tego, że metafora, której sensu nie chwytny, byłaby metaforą tylko na mocy konwencji gramatycznej — sygnalizowanej słowami „niby” czy „jako” — wynika, że sens jest bardziej istotny dla metafory, niż twierdził Brémond.

C. Dlaczego obrazy są zależne

Nietrudno znaleźć przyczyny, które sprawiają, że nasze skojarzenia przy analizie metafor nie są dowolne.

¹¹ N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton 1957. Princeton University Press, s. 81.

¹² W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. New York 1958. The Noonday Press, s. 116.

1. Pamięć wiąże język i obrazy desygnatów

Po pierwsze, język jest wspólny; tzn. wspólne są dźwięki, znaczenia oraz powiązania pozawerbalne w języku. Sapir pisze, iż we wszystkich językach słowa dostosowują do swej „istoty pojęciowej” pewne „tony uczuciowe”. Twierdzi, że właśnie one „posiadają dla twórców literackich wielką wartość naturalną”¹³. Stevenson także dostrzegał fakt, że słowa nie tylko znaczą, ale również sugerują¹⁴.

Stevenson i Sapir podkreślają tendencję do gromadzenia się w słowach wartości emocjonalnych. Ważniejsze są one jednak w języku etyki aniżeli w metaforyce — tu istotniejsza jest zdolność wywoływania obrazów tkwiąca w słowach. Poeta wydobywa co prawda emocyjny walor słów; ale też, co znacznie ważniejsze, powoduje emanację obrazowości, którą wyrazy posiadają dzięki istniejącym w pamięci asocjacom słowa i desygnatu. Poeta rządzi tą emanacją przez odpowiedni dobór słów i opis.

Jeszcze bardziej odpowiedni sposób wykorzystania obrazu emanującego ze słowa opisuje Schlauch. Poeta ma liczne trudności z wzbudzaniem obrazów, bo budulcem, jakiego używa, jest język potoczny. One to sprawiają, że niekiedy musi uciekać się do montowania słów, by osiągnąć zamierzone obrazy lub znaczenia. Czasem stosuje też twórca odświeżenie etymologii¹⁵. Wnikliwość Schlauch jest pouczająca.

Doskonale opracował to zagadnienie T. E. Hulme, który mówi, że język poetycki

jest częściową rezygnacją na rzecz intuicyjnych zachowań językowych, które miałyby powodować odczucie zmysłowości. Zazwyczaj usiłują one zatrzymać odbiorcę, sprawić, by ciągle widział fizyczny konkrety, nie dopuścić, by dostrzegł ukryty za nim abstrakcyjny proces. Poeta dobiera więc świeże epitety i metafory nie tyle z tej racji, że są nowe, a stare już nużą, ale przede wszystkim dlatego, iż dotychczasowe przestały przynosić konkrety fizyczne i stały się abstrakcyjnymi liczmanami. By otrzymać fizyczny obraz, poeta powie: statek „przecina morze”, zamiast wytartego „płynie”. Efekty wyobrażeniowe można przekazać tylko w nowym naczyniu metaforycznym; proza jest w tym zakresie swego rodzaju „starym garnkiem” i zdolności tej nie posiada¹⁶.

¹³ E. Sapir, *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York 1949. A Harvest Book, s. 41.

¹⁴ C. L. Stevenson, *Ethics and Language*. New Haven 1960. Yale University Press, s. 69.

¹⁵ M. Schlauch, *The Gift of Tongues*. New York 1942, s. 229—234. „Modern Age Books”.

¹⁶ T. E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. Wyd. 2. London 1958. Routledge and Kegan Paul, s. 134—135.

Łączenie pojedynczych słów i obrazów. — Podkreślane przez Schlauch i Hulme'a upodobanie poetów do konkretności w poezji można obserwować i na słowach pojedynczych, i konkretnych, choć skomplikowanych opisach. Poeci faworyzują zarówno konkretność elementów prostych, czyli poszczególnych słów, jak i złożonych, czyli opisów. Świetny przykład wykorzystania obrazów związanych z jednym słowem mamy w wierszu G. M. Hopkinsa *The Blessed Virgin Compared to the Air We Breathe* [*Najświętsza Panienka do powietrza, którym oddychamy, porównana*]. Wiersz, zgodnie z tytułem, jest metaforą, która porównuje Chrystusa — dar Maryi — do życiodajnych właściwości powietrza. W wersie 125: „Wound with thee, in thee isled” [Objęty tobą, w tobie w y s p u j e], pojawia się słowo „isled”¹⁷, substytut metaforyczny słowa bardziej prozaicznego czy martwego. Dlaczego nie użył Hopkins takiego wyrazu jak „surrounded”? (W proponowanym zastąpieniu pomijam wyraźną różnicę co do ilości sylab „isled” i „surrounded”, ponieważ nie ma ona tutaj znaczenia.) Zgodnie z zapatrywaniem Schlauch przypuszczam, że Hopkins użył słowa bardziej świeżego, bowiem daje ono szanse wzbudzenia w czytelniku obrazu kontekstu pozawerbalnego. Zdążyliśmy zapomnieć, że „surround” pochodzi od łacińskiego „super” ‘ponad, nad’ — i „undare” — ‘wznosić się na falach, przepływać’; ale ciągle jeszcze jesteśmy świadomi związków między słowem „isle” i „islands” [wyspy]. Dla wywołania obrazu wysp Hopkins posługuje się obecną w naszej świadomości relacją między słowem i desygnatem. Mówiąc krótko, stosuje odświeżenie etymologii, by uczynić czasownik czymś więcej niż znakiem. To właśnie ono wyzwala walor obrazowy słowa, jaki, szczególnie dla wyrazów nowych, język gromadzi w naszej pamięci. Mówiąc językiem Hulme'a, możemy stwierdzić, że Hopkins wyszukuje „świeże epitety i metafory” zamiast „abstrakcyjnych liczmanów, by otrzymać obraz fizyczny”.

Efekty wyobrażeniowe można przekazać tylko w nowym naczyniu metaforycznym; proza jest w tym zakresie swego rodzaju „starym garnkiem” i zdolności tej nie posiada¹⁸.

Wielkie znaczenie konotacyjnych możliwości słowa dla poezji dostrzegł Sapir. Na najistotniejszy aspekt tych możliwości — tkwiącą w słowach zdolność wywoływania obrazów — kładą duży nacisk Schlauch i Hulme. Twierdzą, że jest to obrazowość zależna. W powszechnej opinii znacznie mniejsza jest jedność zapatrywań na istotę obrazowe-

¹⁷ [Słowo to znaczy ‘wysepka’, ale poeta używa go w znaczeniu czasownikowym, co — jak wiadomo — nie jest w języku angielskim ani trudne, ani niezwykłe.]

¹⁸ Hulme, *op. cit.*, s. 135.

go aspektu słów aniżeli na sprawę denotacji. Nikomu nie udało się napisać słownika obrazów, czyli podręcznika, na podstawie którego poeta dokonywałby odpowiednich zestawień własnych obrazów. Twierdzenie Stevensona (że konotacje w języku etyki, chociaż mniej precyzyjne niż denotacje, są jednak zależne, bo często bywają połączone ze znaczeniem deskryptywnym)¹⁹ musi dotyczyć również języka metaforycznego. Twierdzę za Aldrichem, że wyrażanie i ewokowanie obrazów może być uprawnioną funkcją języka²⁰. Zdaje się również, że istnieją reguły, które nią rządzą. Najumiejtniej stosuje je poeta²¹. Oczekiwanie Hopkinsa, że konkretne, odmłodzone „*isled*” wzbudzi obrazy związane z wyspami, a nie np. z rzepą — wydaje się uzasadnione. Obrazowość jest zależna, ponieważ pamięć kojarzy słowa — atomy poezji — z ich kontekstami.

Związek złożonych struktur słownych i złożonych obrazów. — Związek istnieje jednak nie tylko między izolowanym słowem i obrazem jego desygnatu. W konkretnym opisie tworzy poeta również obrazy bardziej złożone. Zjawia się wówczas dodatkowy, modyfikujący je czynnik — kontekst słowny. Stąd różnice pomiędzy obrazem wyznaczonym przez słowo w opisie poetyckim, a tymże — w teście psychologicznym. Spójrzmy na złożony obraz metafory Empsona:

*Twixt devil and deep sea, man hacks his caves;
Birth, death; one, many; what is true, and seems;
Earth's vast hot iron, cold space's empty waves:
King spider, walks the velvet roof of streams:
Must bird and fish, must god and beast avoid:
Dance, like nine angels, on pin-point extremes.*
(William Empson, *Arachne*, w. 1—6)

[Kowadło czyha tu i młot, jaskinię człek swą tnie;
Rodzenia, śmierci rytm; sam, mnogi; prawda, maska gdzie?
Bezmiaru świata żar; przestrzeni mknący pustką chłód:
Potoków dachem aksamitnym pajak kroczy, król:
Och, tak i ryba, bestia i bóg; ucieczki szukać dróg:
Aniołów dziewięciu tańca na szpilce dzielić ból.]

— która kruchość ludzkiego życia zestawia z niepewnością losu pajaka wędrującego po wodzie. Inne asocjacje słów „pajak”, „zwierz” czy „anioł” wzbudza kontekst tej spoistej metafory, a inne — test psychologiczny. Obrazy kojarzące się z izolowanymi słowami są mniej zależne niż obraz wywołany tym kontekstem. Hungerland stwierdza, że konotacje

¹⁹ Stevenson, *op. cit.*, s. 69—71.

²⁰ V. C. Aldrich, *Pictorial Meaning and Picture Thinking*. „The Kenyon Review” V (Summer 1943), s. 407.

²¹ V. C. Aldrich, *Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects*. „Mind” LXVII (Jan. 1958), s. 75—76.

w kontekście różnią się od konotacji tego samego słowa w izolacji. Konotacje kontekstowe wiersza znajdują się pod kontrolą. Poeta uwypukliwszy jedno konotacje inne osłabia. Wiersz nie dopuszcza wolnych skojarzeń²².

Podsumowując można powiedzieć, że obrazy metaforyczne są zależne; decyduje o tym najpierw wspólność skojarzeń zagwarantowana przez język, który tworzy obrazy, bądź przez szczegółowy opis, bądź przez etymologiczne odmłodzenie słowa. Brémond pomijał tu fakt, że metafory modyfikują obrazy przez swe znaczenie i konkretność szczegółów. Nie są to więc szczegóły niewłaściwe w metaforze, jak wynikałoby z „tekstury [texture] niewłaściwego umiejscowienia” Ransoma, ale są, jak twierdzi Wimsatt, „czymś dużo bardziej właściwym tutaj niż w zwykłej komunikacji językowej”²³. Szczegółowość, specyficzność i konkretność znaczenia mogłyby być niewłaściwe w opisie pozaliterackim, ale dla języka metaforycznego, w którym modyfikują obrazowość, mają znaczenie zasadnicze. Nieokreślony obraz ewokowany przez słowo zostaje doprecyzowany przez szczegółowy kontekst metaforyczny. W metaforycznej kontroli obrazów wykorzystuje się zarówno pamięciowe asocjacje pojedynczych słów z obrazami jak też asocjacje struktur bardziej złożonych. Język i obrazowość są więc związane zarówno w elementach prostych, np. pojedyncze słowa i obrazy, jak też — w złożonych, np. opis w kontekście z obrazami złożonymi. [...]

2. Historia wiąże język i wybrane obrazy

Wspólność dziedzictwa kulturowego to kolejna przyczyna uzależnienia obrazów od wywołujących je metafor. Dodajmy jednak, że związek języka z pozajęzykową rzeczywistością historyczną nie implikuje tożsamości ich dziejów. Użytkujemy bowiem wiele symboli z tradycji judeo-chrześcijańskiej, chociaż nie łączy nas genetyczna wspólnota języka. Poeta ma więc do dyspozycji nie wartość ikoniczną wspólnego języka, lecz asocjacje ikoniczne szerszych kontekstów kulturowych. Sygnalizowany tu związek między metaforą i obrazem zasadza się więc na wykrystalizowaniu się stałych skojarzeń kulturowych dla wielu użytkowanych w metaforach motywów.

Tego typu asocjacje historyczne znajdujemy w wierszu Edith Sitwell *Still Falls the Rain*. Deszcz daje się traktować dosłownie przez kilka pierwszych wersów, ale gdy dochodzimy do:

²² Hungerland, *op. cit.*, s. 24—26.

²³ Wimsatt, *op. cit.*, s. 76.

Still falls the Rain
At the feet of the Starved Man hung upon the Cross.
 (w. 12—13)

[Pada deszcz jeszcze
 U stóp Zagłodzonego, który wisi na Krzyżu ²⁴.]

oraz

See, see where Christ's blood streames in the firmament:
 (w. 27)

[Patrz, patrz, jak krew Chrystusa spływa po firmamencie ²⁵]

— staje się on metaforą krwi Chrystusa. Sitwell wykorzystała tu całe bogactwo asocjacyjne, jakie tradycja chrześcijańska łączy z krwią Chrystusa. Przedstawiona obrazowość daleka jest oczywiście od niezależności. Historia bowiem pewne asocjacje przechowała, a inne odrzuciła.

Omówione dotychczas dwie przyczyny uzależnienia naszych skojarzeń przy interpretowaniu metafor są wynikiem związku języka ze środowiskiem; w pamięci ma on charakter bezpośredni, a w konwencjach historycznych i kulturowych — pośredni. Poeta zakłada, że język nie jest izolowany od kontekstu pozajęzykowego, bez względu na to, czy są nim indywidualne doznania, czy wyznaczone tradycją kulturową stereotypy skojarzeniowe. Język i jego asocjacje są więc tworzywem dla poety, tworzywem jednak specyficznym, bowiem obciążonym jakościami znaczeniowymi, dźwiękowymi i obrazowymi. Zdaniem teoretyków zarówno poeta, jak i czytelnik partycypują w zaktualizowanych *jakościach* tworzywa. Widzimy więc, że obrazowość jest jedną z jakości „materiału” poetyckiego, która bazuje nie tyle na skojarzeniach niezależnych i osobistych, ile raczej na zdeterminowanych i powszechnych.

3. Intencja, czyli styl sprawuje kontrolę nad obrazowością

Trzeci powód zależności obrazów asocjacyjnych wychodzi poza ikoniczne możliwości języka. Poeta nie przedstawia nam po prostu nieuforowanego surowca, podobnie jak rzeźbiarz nie proponuje nieobrobionego kamienia. Trzecią przyczyną zależności obrazów metafor jest to, że są „stylizowane”, czyli celowe. Mogę teraz mówić o intencji bez popadania w „błąd intencyjności”, ponieważ, jak wykazuje moja analiza interpretacji, zawsze uważam, że intencja przebija z samej struktury wiersza. Po-

²⁴ [E. Sitwell, *Pada deszcz jeszcze*. Przełożył W. Gniatczyński. W zbiorze: *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*. Nowy Jork 1958. Criterion Books, s. 129.]

²⁵ [*Ibidem*, s. 131.]

dobnie jak Wittgenstein, Wimsatt i Beardsley, nie twierdzą, że poeta miał inne intencje od tych, jakie zostały sfinalizowane w wierszu: z całą stanowczością głoszą natomiast, że właściwą intencję znajdujemy w strukturze metafory. Jest to zgodne z przekonaniem Dufrenne'a, który uważa, że styl — a więc czynnik odróżniający dzieło sztuki od przedmiotu naturalnego i zwykłego artefaktu — obnaża autora. „*Le style est donc le lieu où apparaît l'auteur*” [Styl jest więc miejscem, w którym ujawnia się autor]²⁶. Wyjaśnię teraz, jak rozumiem styl.

André Malraux pisząc o stylu malarstwa twierdzi, że nie ma stylu neutralnego, w pełni fotograficznego²⁷. Dzieło sztuki nosi zawsze piętno ludzkiej woli. Nazywa to Malraux artystyczną „dewaloryzacją rzeczywistości”²⁸. Malując, artysta ujarzmią świat fizyczny czy obiektywny. W przypadku metafory poetyckiej znaczy to, że styl jej nie jest nigdy neutralny. Nie ma porównań metaforycznych neutralnych, bezosobowych jak analogie naukowe. Metafora zawsze posiada znamię poety.

Uwagi Malraux są bardzo niepełne. Zauważa on jedynie, że w sztywnym realizmie fotograficznym styl ginie. A tymczasem styl znika również w pełnym subiektywizmie. Zresztą bardziej daje się nam we znaki subiektywizm niż realizm. Problem nie tkwi w tym, czy obrazowość metaforyczna jest bardziej fotograficzna czy obiektywna, ale czy nie jest obrazowością czysto subiektywnych niezależnych skojarzeń. Tą pilną sprawą zajmuje się Pongs. Dla niego istota metafory zasadza się na napięciu pomiędzy „*Gleichnis und Beseelung*”, między porównaniem i ożywieniem²⁹. Położenie nacisku na „*Beseelung*” ma szczególną wymowę, jeśli pamiętamy, że wielka ilość metafor to personifikacje. Widziane w historii literatury „*Gleichnis und Beseelung*” oscylowały między subiektywizmem i obiektywizmem. „*Gleichnis*” przeszło od porównywania do wyrażania subiektywizmu, od tego, co obiektywne, do „*vage sensualistische Assoziationen* (...)”³⁰. „*Beseelung*” odeszło od percypowania do subiektywnego animizowania³¹. Między asocjacjami *ego* i naturą obiektywną istnieje napięcie.

Analiza Pongsa da się zastosować także do niektórych poetów angielskich. Poeci metafizyczni, Donne i Marvell, dla swych szczegółowych

²⁶ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. T. 1. Paris 1953. Presses Universitaires de France, s. 150.

²⁷ Zob. M. Weitz, *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*. New York 1958. The Macmillan Co., s. 263.

²⁸ *Ibidem*, s. 267.

²⁹ H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*. T. 1: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*. Wyd. 2. Marburg 1960. N. G. Elwert Verlag, s. 150.

³⁰ *Ibidem*, s. 163—174.

³¹ *Ibidem*, s. 176.

i zrozumiałych metafor, z ujawnionym znaczeniem, z nośnikiem podobnym do tenoru, upodobali sobie styl „realistyczny”. Romantycy i symboliści, Wordsworth i Valéry, wołają, zdaniem Wimsatta³², sugestię i implikację od mówienia wprost. Poeci metafizyczni stosowali obrazowość wysoce skrepowaną; romantycy i symboliści wykorzystują skojarzenia bardziej niezależne, implikowane. A przecież w obu wypadkach obrazowość jest stylizowana. Poeta metafizyczny nie wpadał w bezosobowy, neutralny styl z racji ściśle poznawczego charakteru swych porównań. Romantyk i symbolista nie unikał kierunku przeciwnego: chorobliwie osobistych skojarzeń. Styl wskazuje, że metafora zawsze nosi ślad woli lub intencji poety. Właśnie to piętno twórcy kazało Kantowi stwierdzić, że dzieła sztuki pozwalają się rozpoznać z łatwością, gdyż „kształt ich odnoszony jest do jakiegoś zamiaru i określonego celu”³³. Styl jako nałożona na materiał wola poety zapobiega elementom przypadkowym. Styl istnieje tam, gdzie ukazuje się, zauważony przez Kanta, kierowany intencją poety — cel. Dufrenne mówi, że styl jest miejscem, gdzie pojawia się autor³⁴. W wierszu cel implikuje traktowanie wszystkich elementów jako zamierzonych.

Intencja ujawniona w stylu ma, według Brooksa i Warrena, w sposób szczególny dotyczyć obrazowości. Od dobrego wiersza żąda się,

by jego obrazowość nie była bezzasadna i nieznacząca, martwa i bezwładna albo oderwana i sama dla siebie, jak bezcelowy ornament kierujący uwagę jedynie na siebie. Każdy obraz powinien „mieć sens” i służyć uczynieniu wiersza sensownym. (...) ³⁵

Uważając obrazy powstałe przy interpretacji metafory za przypadkowe, epifenomenalne, można by popełnić tak rażące omyłki jak wówczas, gdyby za przypadkową uważać deformację postaci ludzkiej w *Kąpiących się* Cézanne’a. Interpretując metaforę, trzeba się zachowywać tak, jak gdyby każdy element pojawiający się przy interpretacji był zamierzony: znaczy to, iż trzeba interpretować przyzwalając na „pierwotne prawo wszelkich danych”. Musi istnieć możliwość zintegrowania każdego elementu z całością wiersza. Dzięki stylizacji metafora zapobiega przypadkowym, niezależnym skojarzeniom. Obrazowość metaforyczna pozostaje pod kontrolą, ponieważ jest częścią intencyjnej i celowej struktury wiersza. Zakładając, że obrazowość metaforyczna jest niezależna, zakłada się, że jest ona bezcelowym produktem ubocznym, którego poeta nie zamierzał, ani nie mógł opanować.

³² Wimsatt, *op. cit.*, s. 116.

³³ [I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*. Tłumaczył J. Gałęcki. Warszawa 1964, s. 117 (przypis).]

³⁴ Dufrenne, *op. cit.*, s. 150.

³⁵ C. Brooks, R. P. Warren, *Understanding Poetry*. Wyd. 3. New York 1961. Holt, Rinehart and Winston, Inc., s. 272.

Przyjmując intencjonalny charakter obrazowości, nie popełniamy omawianego wyżej błędu intencyjności [*intentional fallacy*]. Obrazowość intencjonalna to po prostu obrazowość będąca częścią zamierzonej struktury lub stylu wiersza. Metafora jako przedmiot stylizowany jest określona przez intencję. Stwierdzenie, że metafora jest określona przez intencję, stanowi ukoronowanie mojej analizy interpretacji, którą oparłem na *epoche* Husserla, teorii percepcji Dufrenne'a i tym rodzaju „nowej krytyki”, jaki reprezentują Wimsatt i Beardsley. Wittgenstein również zgodziłby się z tym, że intencja musi wynikać ze sposobu mówienia poety. Metafora percypowana obnaża więc ustylizowaną czy intencjonalną strukturę obrazowości. Ta ostatnia nie jest ani mniej zależna, ani mniej epifenomenalna aniżeli sześciennie formy w krajobrazach Cézanne'a. Metafora jako stylizowana forma estetyczna języka zapobiega przypadkowości układu obrazów. Jedynie w marnych metaforach, w których poeta nie zdołał narzucić swojej woli tworzywu, pojawiają się obrazy niezależne.

4. Widzenie aspektowe³⁶ rządzi obrazowością

Po czwarte, obrazowość jest sterowana przeżyciem widzenia aspektowego. Ów akt określa obrazowość. Wyodrębnia o d p o w i e d n i e aspekty obrazowości metaforycznej. Ten powód zależności obrazów pozostaje w bezpośredniej relacji z przyczyną trzecią, ponieważ widzenie aspektowe jest częścią intencjonalnej struktury metafory. Jest jednak od trzeciej różny, bo widzenie aspektowe należy do wyjątkowych rysów metafory. Pierwsze trzy środki sterowania obrazowością funkcjonują w każdym obrazowym opisie poetyckim. Widzenie aspektowe funkcjonuje tylko w metaforze. Na razie wystarczy jedynie stwierdzić, że panuje ono nad obrazowością metaforyczną. Pełniejszą analizę tego aktu musi poprzedzić wyjaśnienie zagadnienia obrazów i wrażeń zmysłowych oraz problemu obrazów i desygnatów.

A oto wnioski z przykładów i czterech argumentów na zależność obrazowości metaforycznej. Obrazy metaforyczne nie są tak spontaniczne, jak obrazy w snach. Są „skrępowane” językiem. „Wiąże” je pamięć, konwencje historyczne, wcielona w metaforę intencja poety i widzenie aspektowe.

Przełożył Józef Japola

³⁶ [Pojęcie „*seeing as*” przekładałem we wspomnianej recenzji jako „postrzeganie”. Specjalista od Wittgensteina — B. Wolniewicz — proponuje, by tłumaczyć je po prostu jako „widzenie (czegoś) jako (czegoś)” lub niekiedy „widzenie aspektu”. Na to ostatnie zdecydowałem się tutaj.]