

Maurice Merleau-Ponty

Świat zmysłowy i świat ekspresji

Sztuka i Filozofia 33, 5-16

2008

Artykuł został 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.

Maurice Merleau-Ponty**Świat zmysłowy i świat ekspresji***

Myśl współczesna chętnie przyznaje, że świat zmysłowy oraz świadomość zmysłową powinno się opisywać w ich pierwotnej postaci, dzieje się jednak tak, jakby te opisy wcale nie wpływały na naszą definicję bytu oraz podmiotowości, i kiedy przychodzi do badania wyższych form poznania i wartościowania, to w dalszym ciągu, prawie za każdym razem, definiuje się podmiot przez władzę nadawania znaczeń i jako zdolność do absolutnego wzlotu. Wszelka pokusa, by wziąć pod uwagę skończoność świadomości zmysłowej, jest odrzucana jako powrót do naturalizmu czy nawet panteizmu. W przeciwieństwie do tego zamierzamy pokazać, że w zetknięciu z percepcją filozof uczy się poznawać związek z bytem, który czyni konieczną i umożliwia nową analizę rozumienia. Sens rzeczy postrzeganej bowiem, jeśli wyróżnia ją spośród wszystkich innych, nie jest jeszcze odizolowany od konstelacji, w której się ona ukazała, zarysowuje się jako pewien odstępek [écart] ze względu na poziom przestrzeni, czasu, ruchu, i ogólnie rzecz biorąc, znaczenia, w którym jesteśmy urządzeni, dany jest on jako systematyczna deformacja naszego wszechświata doświadczenia, zanim jeszcze będziemy mogli go ustanowić jako główną zasadę. Wszelka percepcja jest postrzeżeniem jakiejś rzeczy, jeśli jest równocześnie impercepcją pewnego horyzontu czy też gruntu, który domniemuje, jednak go nie tematyzuje. Świadomość postrzeżeniowa jest więc pośrednia, a nawet odwrócona w stosunku do ideału adekwatności, który zakłada, lecz którego nigdy nie ogląda wprost. Jeśli rozumie się świat postrzegany w ten sposób, jako

* M. Merleau-Ponty, *Résumés des cours. Collège de France 1952–1960*, Éditions Gallimard, Paris 1968. Publikujemy tłumaczenie streszczeń trzech wykładów z lat 1952–1953 oraz 1953–1954, które zostały wydane po raz pierwszy w *L'Annuaire du Collège de France*, a następnie, już po śmierci filozofa, w roku 1968 pod redakcją Claude'a Leforta pod tytułem *Résumés des cours. Collège de France 1952–1960* (Éditions Gallimard, Paris). Jak pisze we wstępie do wydania z roku 1968 Claude Lefort: „Streszczenia opublikowane w *L'Annuaire du Collège de France* oddają coś z nauczania Merleau-Ponty'ego. Fakt, że sam je redagował i że, stając się samemu sobie świadkiem, pod koniec roku zbierał razem całą pracę ekspresji, sprawił, że w każdym z nich usiłował wskazać swoją intencję. Streszczenia te nie stanowią odpowiednika wykładów i nie byłoby nadużyciem stwierdzenie, że redukują je do ich istoty. Pokazują nam wyłącznie, w jaki sposób filozof zakreślał miejsce, w którym wydarzał się ruch słowa”. Redakcja *Sztuki i Filozofii* pragnie podziękować wydawnictwu Gallimard za wyrażenie zgody na publikację tego tłumaczenia.

otwarte pole, równie absurdalne byłoby redukcje doń całej reszty, jak też nakładanie nań „uniwersum idei”, które wcale go nie dotyczy. Istnieje oczywiście ruch odwrotny, gdy przechodzimy od świata zmysłowego, w którym jesteśmy ujęci, do świata ekspresji, w którym staramy się pochwycić i uczynić zdatnymi do użytku znaczenia, jednak to odwrócenie i „ruch wsteczny” prawdy są powołane przez postrzeżeniową antycypację. Mówiąc dokładnie, ekspresja taka, jaką otrzymuje język, podejmuje i rozwija inną ekspresję, która odsłania się „archeologii” świata postrzeganego.

Zbadaliśmy owo odwrócenie oraz to przejście na przykładzie zjawiska ruchu. Chodziło o pokazanie, że najprostszą percepcją ruchu zakłada usytuowany w przestrzeni podmiot, obeznany ze światem, i że w zamian ruch skupia i podejmuje cały rozproszony w świecie zmysłowym sens, stając się w sztukach pozajęzykowych uniwersalnym środkiem ekspresji.

Ruch jako zmiana miejsca czy też zmiana relacji między „ruchomym ciałem” i jego punktami odniesienia to schemat retrospektywny, końcowy wyraz naszego cielesnego doświadczenia ruchu. Odcięty od swych perceptywnych źródeł staje się, jak to wielokrotnie pokazywano po Zenonie z Elei, nieprzedstawialny i ginie. By uczynić go zrozumiałym, nie wystarczy jednak powrócić, jak to proponuje Bergson, do ruchu przeżywanego od wewnątrz, to znaczy do naszego własnego ruchu: należy zrozumieć, w jaki sposób bezpośredniość naszego gestu rozszerza się na zewnętrzne przejawy, umożliwiając przejście, które wydaje się myśli obiektywnej nierealne. Naszym zdaniem zasługę w opisanu tego problemu mają badania teorii *Gestalt* [*Gestalttheorie*]: jeżeli dwa nieruchome punkty, które są wyświetlane jeden po drugim na ekranie, widziane są jako dwa ślady jednego ruchu, w którym tracą się ich osobna egzystencja, to w tym wypadku wpływy zewnętrzne wpięły się w gotowy do działania system równoważności i działają na nas na podobieństwo znaków językowych, nie poprzez pobudzanie znaczeń, które dokładnie im odpowiadają, lecz jako wytyczne jednego rozwijającego się procesu, jako wyróżniki sensu, który jakby ożywia je na dystans. Percepcja jest więc już od samego początku ekspresją, jednak ten naturalny język nie izoluje, nie „wypuszcza na zewnątrz” tego, co wyrażone – pozostaje ono zrosnięte w odmienny sposób i o wiele silniej z „łańcuchem postrzeżeniowym” aniżeli z „łańcuchem słownym”. Teoria *Gestalt* pokazuje, że percepcja ruchu zależy od wyjątkowo licznych momentów figuralnych i w ostateczności od całej struktury pola, a jako sprawcę percepcji wskazuje coś w rodzaju maszyny do myślenia, która jest naszym bytem wcielonym i codziennym. Ruch efektywny, zmiana miejsca, pochodzi z organizacji pola i daje się pojąć wyłącznie w odniesieniu do niego. Prace Michotte’a¹ pokazują, jak istnieją przejścia pomiędzy postrzeżeniem ruchu oraz różnymi konfiguracjami, a także w jaki sposób ruchy związane z „pływaniem” i „pełzaniem” wynikają z tego samego uporządkowania fenomenów i ich we-

¹ Edouard Albert Michotte Van den Berck (1881–1965) – psycholog belgijski, w roku 1923 położył na Uniwersytecie w Louvain l'École de pédagogie et de psychologie appliquée à l'éducation (wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).

wewnętrznej logiki. Ten sam ciąg obrazów, zgodnie z rytmem ich następstwa, wywołuje w widzu wrażenie świata mineralnego i skamieniałego, świata roślin, czy w końcu świata zwierzęcego (Epstein). Dźwięk instrumentu dętego niesie w swej jakości ślad oddechu, który go wywołuje, oraz jego organicznego rytmu, jak tego dowodzi wrażenie obcości, którego doznajemy, nadając od tyłu dźwięki zarejestrowane normalnie. Tak więc daleki od bycia prostym „przemieszczeniem” ruch wpisany jest w tkankę kształtów lub jakości, będąc niejako wywoływaczem ich istnienia. Istnieje, jak to zostało powiedziane, przestrzeń oraz ruch „o wrażliwym wnętrzu” narzucone przez wewnętrzną dynamikę widoku, w których zmiana miejsca jest dopełnieniem lub osłoną [*l'enveloppe*]. Synteza postrzeżeniowa dokonuje się „na przedmiocie” (J. Paliard) i ostatecznie przy pełnej obecności świata, światło naturalne percepcji otwiera sobie drogę poprzez implikację i w uwikłaniu². Możemy oddać sprawiedliwość tej pełnej aluzji relacji z bytem, jeżeli wnikiemy w analizę podmiotu, który ją podtrzymuje, i jeśli opiszemy zachodzące w niej narodziny ekspresji we właściwym sensie. W tym zadaniu pomagają nam współczesne badania nad schematem cielesnym. Czynią one z ciała miejsce pewnej *praxis*, punkt, począwszy od którego jest w świecie coś do zrobienia, rejestr, w który zostaliśmy wpisani i ciągle się wpisujemy, odświeżają tym samym naszą ideę przestrzeni oraz ruchu. Ciało w każdym momencie stanowi, jak to powiedział ostatnio Head³, ogólny wykaz przebytego ruchu, pozwala nam również na uprzednie zajęcie pozycji, w kierunku której zmierzamy (zjawisko zaobserwowane przez Kohnstamma⁴ pokazuje, że uznajemy za nabytą lub za „normalną” tę pozycję, do której wysiłek motoryczny doprowadził naszą rękę). Te stałe bądź tymczasowe normy ujawniają praktyczną zażyłość z przestrzenią, którą z poznaniem czy gnozą⁵ przestrzeni dzielą skomplikowane relacje. Z jednej strony gnozia opiera się na działaniu, ponieważ podstawowe pojęcia punktu, płaszczyzny, konturu posiadają w ostatecznym rozrachunku sens wyłącznie dla podmiotu przeznaczanego do umiejscowienia, takiego, który sam usytuowany jest w przestrzeni, gdzie rozwija spektakl z pewnego punktu widzenia. Istnieje poznanie bardzo bliskie działaniu, które wraz z nim bywa upośledzone, jak pokazuje nieumiejętność rozpoznawania form geometrycznych w pewnych przypadkach apraksji⁶ (apraksja konstrukcyjna). Jednak przestrzeń, będąca przedmiotem poznania, jest w stosunku do ekspresji przestrzeni praktycznej stosunkowo niezależna, co ilustrują przypadki patologiczne, kiedy to ciężkie zakłócenia prakcji⁷ nie mają wpływu na postugiwa-

² W oryginale: „(...) c'est dans, c'est par l' « implication » que la lumière naturelle de la perception s'ouvre un chemin”. Słowo *implication* ma w języku francuskim dwa znaczenia: „wmieszanie”, „uwikłanie” oraz „implikacja” w sensie logicznym.

³ Henry Head (1861–1940) – angielski neurolog, autor pionierskich badań nad systemem somatosensorycznym oraz nerwami sensorycznymi.

⁴ Oskar Kohnstamm (1871–1917) – neurolog niemiecki.

⁵ Gnozia – zdolność do rozpoznawania (np. kształtów, wielkości, temperatury danych przedmiotów), u niewidomych tzw. widzenie ręczne.

⁶ Apraksja – upośledzenie precyzyjnych, celowych ruchów.

⁷ Prakcja – zdolność kory mózgowej do sterowania wykonywaniem złożonych czynności zamierzonych i do planowania, np. przy ubieraniu się.

nie się symbolami przestrzennymi. Ta względna, w odniesieniu do praktycznych warunków ich kształtowania, autonomia nadbudowanych struktur, które ocalały – lub przynajmniej przez pewien czas mogły maskować ruinę tamtych – sprawia, że równie dobrze możemy powiedzieć, iż jesteśmy świadomi, ponieważ potrafimy się poruszać, albo że potrafimy się poruszać, ponieważ jesteśmy świadomi. Świadomość w sensie poznania oraz ruch w sensie przemieszczania w przestrzeni obiektywnej stanowią dwa abstrakcyjne aspekty egzystencji, która mogłaby przesunąć swe granice o wiele dalej, lecz obalając je, obaliłaby również swe zdolności. Tak więc w miarę jak odkrywają i rozpoznają jako pierwotną dziedzinę *praxis*, psychologia i psychopatologia zdolne są do zrozumienia ścisłej więzi, łączącej motoryczność oraz wszystkie funkcje symboliczne, i stoją na drodze do zmiany naszej koncepcji rozumu. Analiza syndromu Gerstmana⁸ (agnozja palców, nieodróżnianie prawej i lewej strony, apraksja konstrukcyjna, akalkulia) ukazała rękę jako „centrum, w którym wydaje się zbiegać to, co wizualne, językowe, przestrzenne, praktyczne i konstrukcyjne” (Lange). Ciało jest nosicielem nieokreślonej liczby systemów symbolicznych, których wewnętrzny rozwój z pewnością przekracza znaczenie „naturalnych” gestów, załamania się one jednak, jeśli ciało przestanie się w nich wprawiać i realizować je w świecie i naszym życiu. Sen ujednocila nasze funkcje praktyczne, wpierv te najbardziej subtelne, to znaczy system fonematyczny, aż po te najbardziej podstawowe, do tego stopnia, że głęboki sen bez marzeń sennych można by porównać do stanu apraksji. Odwrotnie, przebudzenie i przytomna świadomość zwracają nam systemy diaktryczne i opozycyjne, bez których nasz stosunek do świata szybko ulega dezartykulacji i unieważnieniu. Korelacje te potwierdzają fakt transformacji bądź sublimacji, która przekształca w człowieku motoryczność w gestykulację symboliczną, ukrytą ekspresję – w ekspresję jawną.

W ostatniej części wykładu zarysowane zostało, tytułem weryfikacji, badanie ruchu jako środka ekspresji uniwersalnej. Temat ten zostanie później rozwinięty (wtedy, gdy będziemy rozważali analizę gestykulacji językowej, która w całości została przewidziana na następny rok). Ograniczyliśmy się wyłącznie do wskazówek dotyczących zastosowania ruchu w malarstwie oraz w sztuce filmowej. Malarstwo nie kopiuje migawkowo ruchu i nie daje nam jego znaków: stwarza *emblematy* [*emblèmes*], które uobecniają ruch w głównych zarysach, oddaje go jako „metamorfozę” (Rodin) pewnej pozycji ciała w inną pozycję, jako wmieszanie przyszłości w teraźniejszość. Tak więc, jeśli nawet zmiana miejsca może zostać w ten sposób obrazowo przekazana i pojęta przy użyciu nieruchomych symboli, fakt ten tłumaczy, dlaczego w historii malarstwa kategoria ruchu rozciąga się ponad to, co jest prostym przemieszczeniem lokalnym, oraz dlaczego na przykład można uważać przedstawienie obrazowe w przeciwieństwie do przedstawienia linearnego za rozwój ruchu w malarstwie. Wreszcie, mówimy o ruchu w malarstwie za każdym razem, gdy świat jest przedstawiony nie wprost, za po-

⁸ Josef Gerstmann (1887–1969) – austriacko-amerykański neurolog.

mocą form otwartych, poprzez jego widoki przedstawione na ukos czy częściowo. Od najprostszego postrzeżenia ruchu, po doświadczenie malarstwa za każdym razem mamy do czynienia z tym samym paradoksem czytelnej siły zawartej w formie, paradoksem śladu lub sygnatury czasu w przestrzeni. Kino, wynalezione jako środek do fotografowania przedmiotów w ruchu lub jako środek do reprezentacji ruchu, odkryło wraz z nią coś więcej aniżeli zmianę miejsca: nowy sposób na symboliczne przedstawienie myśli, ruch reprezentacji. Albowiem film – jego scenopis, jego montaż, jego zmiany punktu widzenia – pobudza i, jeśli można tak powiedzieć, celebrytuje nasze otwarcie na świat i na innego, ukazując je w ciągle zmieniającej się przysłonie; nie gra już, jak to było u jego początków, ruchami przedmiotów, lecz zmianami perspektywy, które określają przejście jednej postaci w kierunku drugiej lub przesuwanie się postaci w stronę zdarzenia. Właśnie pod tym względem nie dało nam jeszcze wszystkiego, czego można by od niego oczekiwać.

Badając symbolizm lingwistyczny, biorąc pod uwagę nie tylko świat ekspresyjny, lecz także świat mówiący, będziemy w stanie ostatecznie ustalić sens filozoficzny wcześniejszych analiz, to znaczy związku ekspresji „naturalnej” z ekspresją kulturową. Będzie wtedy można rozstrzygnąć, czy dialektyka ekspresji oznacza, że duch jest już obecny w naturze, bądź czy natura jest immanentna naszemu duchowi, albo poszukać raczej jakiejś trzeciej filozofii sytuującej się ponad tym dylematem.

Badania nad literackim użyciem języka

Teoria języka opiera się najczęściej na jego formach, określanych mianem właściwych, to znaczy na wypowiedzeniach, które odnoszą się do już gotowych myśli u mówiącego, a dla słuchacza są błyskawicznie zrozumiałe. W konsekwencji traci się z oczu walor heurystyczny języka, jego funkcję zdobywczą, która zostaje ukazana w pracy pisarza. Być może należałoby rozpatrywać język ukonstytuowany jako formę wtórną, wywiedzioną z początkowej operacji, która wprowadza nowe znaczenie do maszyny języka skonstruowanej z dawnych znaków i może jedynie na to nowe znaczenie wskazać, pociągnać ku niemu czytelnika oraz samego autora.

Literatura, ze swej strony, wychodzi naprzeciw zainteresowaniu filozofii języka. Od stu lat pisarze są bardziej świadomi tego, co jest w ich przedsięwzięciu wyjątkowe, a nawet problematyczne. Pisanie nie oznacza już (o ile kiedykolwiek oznaczało) wyłącznie wypowiedziania tego, co zostało pojęte. Jest to praca z aparaturą, która daje to więcej, to znowu mniej niż to, co do niej włożyliśmy, a jest to tylko następstwo serii paradoksów, które czynią z pisarskiego rzemiosła wyczerpujące i niekończące się zadanie. Paradoks tego, co prawdziwe i wyobrażeniowe, co prawdziwsze od prawdziwego; paradoks związany z autorskimi intencjami oraz ich wypełnieniem, często nieoczekiwanym i zawsze innym; ten dotyczący słowa i ciszy, kiedy to ekspresja może okazać się chybiona, była bowiem nazbyt przemyślana – i na odwrót – może okazać się spełniona w tej mierze, w jakiej pozostawi się ją

swobodnie; paradoks tego, co podmiotowe i przedmiotowe, tego, że pisarz zawiera w sobie najgłębszą tajemnicę, którą jemu samemu trudno wyrazić, która narzuca się jaskrawo publiczności, we wrażeniu, że oto dzieło samo się tworzy i że jest o wiele bardziej niż jego autor świadome, choć pozostaje martwą literą; w końcu paradoks autora i człowieka, tego, co człowiek przeżył, czyniąc z tego substancję swego dzieła, jednak by stać się prawdziwym, mając jednocześnie potrzebę opracowania, które dokładnie oddziela pisarza od grona żyjących – wszystkie te niespodzianki, wszystkie te zasady sprawiają, że literatura sama sobie jawi się jako problem, że pisarz pyta samego siebie, „Czym jest literatura?“, i że jest miejsce na to, by wypytywać go nie tylko o jego praktykę, lecz także o jego teorię języka. To właśnie tego rodzaju pytania staraliśmy się postawić dziełu Valéry'ego i Stendhala.

Użytek, jaki Valéry zrobił z języka, da się zrozumieć tylko jako namysł nad długim okresem, kiedy zamilkł, pisząc wyłącznie dla samego siebie. Widać na podstawie zeszytów z lat 1900–1910 (które miały się później złożyć na dwa zbiory *Tel Quel I i II*), że jego nieufność względem języka stanowiła wyłącznie przypadek szczegółowy jego nieufności względem życia, które podtrzymuje się tylko dzięki niezrozumiałym cudom. Niezrozumiałe jest to, że ciało może jednocześnie stanowić bezwładną masę, która wyznacza miejsce naszego pobytu podczas snu, oraz zręczny instrument, który na przykład, gdy posługuje się nim malarz, o wiele lepiej robi to, co chciałaby zrobić świadomość. Niezrozumiałe jest to, że rozum jest zdolnością powątpiewania, dociekania, powściągnięcia, wycofywania, które sprawiają, że nie można nas ani „odstąpić“ [*inaccessibles*], ani do nas „przystąpić“ [*insaisissables*] i że jednocześnie miesza się i oddaje wszystkiemu, co przychodzi, że nawet tworzy i staje się czymś dokładnie przez „swą nieokreśloną odmowę bycia czymkolwiek“. Niezrozumiałe jest to, że ja, który jestem nieredukowalnie obcy wszystkim moim osobowościom, czuję się dotknięty przez przejaw mnie samego, który odczytuję w spojrzeniach innych ludzi, że w zamian wykradam im wizerunek, o którym myślą, że ich dotyczy, i że w ten sposób pomiędzy innym a mną samym zawiązuje się „wymiana“, „chiasm dwóch «losów»...“, w którym tak naprawdę nigdy nie jest się we dwóch i dlatego przestaje się być samotnym. Takie absurdalności najczęstsze są w języku i literaturze. Gdy dostatecznie szybko przechodzimy obok słów, język wydaje się przejrzysty, jednakże owa „fundamentalna solidność“ wali się w obliczu uważnej świadomości. Również literatura żyje złudzeniami: pisarz mówi to, czego chce jego język, i uchodzi za głębokiego, wszelka jego niedoskonałość, raz ujęta w słowa, staje się uosobieniem mocy, a suma przypadków, które towarzyszą powstaniu książki, uznawana jest za intencję autorską. Na samym początku Valéry mógł pisać wyłącznie z powodu „słabości“ czy cynizmu, powierzając słowom wszystkie racje, dla których był wobec nich nieufny, budując dzieło na negacji wszelkiego dzieła.

Jednakże praktyka literacka pokonała ten nihilizm faktycznie i prawnie. Jakkolwiek miał być niemożliwy, język istniał. Miał poza tym formę języka, który nie był sporny, właśnie dlatego, że nie zamierzał czegoś mówić: była to poezja. Tak więc po zbadaniu okazało się, że jeśli nie jest znaczą-

ca, jak to się dzieje w przypadku wypowiedzenia, które znika w obliczu tego, co wypowiada, jeśli nie separuje słów, to nie wyłącznie dlatego, że jest jak śpiew lub taniec języka, to nie z powodu braku znaczenia, ale właśnie dlatego, że poezja zawsze ma ich więcej niż jedno. Trzeba więc uznać, przynajmniej w odniesieniu do poezji, „cud mistycznej unii” dźwięku oraz sensu, pomimo wszystkiego, co wiemy o historycznych przypadkach, które stworzyły każdy język. Jednak ten cud, raz odkryty w poezji we właściwym tego słowa rozumieniu, zostaje ponownie odnaleziony w „tej bezustannie działającej poezji, która nie daje spokoju ustalonym słownikowi, która rozszerza bądź ogranicza sens słów, oddziałuje na nie według praw symetrii bądź zgodnie z konwersją, w każdej chwili psując ten papierowy pieniądz”. Przemiany języka, które na pierwszy rzut oka wydają się stanowić argument na rzecz sceptyka, w ostatecznym rozrachunku są dowodem na rzecz jego sensu, albowiem słowa nie zmieniałyby swego sensu, gdyby nie chciały czegoś wyrazić, tak więc w stosunku do pewnego stanu języka, nawet jeśli zawsze trzeba go odzyskiwać przez wieki wieków, wysiłek ekspresji jest udany lub zmarnowany, mówi coś lub nie mówi niczego. Usprawiedliwienie poezji rehabilituje cały język i Valéry zmuszony jest przyznać, że nawet człowiek rozumu nie jest czystą świadomością, tym czystsza, im bardziej odmawia bycia czymkolwiek, i że nasze jasności prowadzą do paktu ze światem oraz z innymi ludźmi, że stwarzamy po trochu system władz, określane przez nich jako „złożony” [*implexe*] lub jako „zwierzę ze słów”, oraz że właśnie ta mieszanina albo ten bękart gwarantuje, niezależnie od naszej woli, związek tego, co robimy, oraz tego, czego pragniemy. Od pogardy wobec literatury jako tematu literackiego przechodzimy do literatury świadomej i akceptowanej. Od nieokreślonej odmowy bycia czymkolwiek – do woli mówienia i życia. „Czyżbym był u szczytu mej sztuki? Żyję” („Mój Faust”). Ludzie są „mieszkańcami” ducha i ciała, jednak to, co nazywamy duchem, nie da się oddzielić od tego, co w nich niestałe, a światło niczego nie mogłoby rozświetlać, gdyby coś nie stanowiło dlań ekranu. Krytyka języka oraz życia, właśnie jeżeli jest radykalna, przechodzi bez reszty w praktykę języka oraz życia. Zapiski z ostatniego okresu naprawdę odpowiadają na kryzys, który w 1892 roku doprowadził Valéry'ego do reguły milczenia, język zawiera w sobie swój własny kres, swą moralność i swe usprawiedliwienie.

Historia Stendhala również jest historią przyuczania się do słowa. Jego życiowa uciążliwość, którą pozwala poznać *Dziennik* z lat 1804 i 1805, wiąże się, zgodnie z jego własnymi sformułowaniami, z tym, że nie potrafi jednocześnie „czuć” i „postrzegać”: a raczej jest świadomy i działa, jednakże w sposób cyniczny, jakby grał jakąś rolę, i całkiem słusznie zwracają mu uwagę, że nie jest „przekonany” do tego, co mówi; albo raczej przepędnia go szczęście, ale „marzenie” bądź zachwyty odejmują mu siły do odczuwania i czynią go niemym. Jego pierwsze eseje ukazują podobny brak zrozumienia siebie samego: rozpoczyna pisanie, aby się wybić, i owa ambicja ma wartość obserwacji i prawie że nauki o życiu. Jednak bez jego własnej wiedzy, i kiedy wzoruje się na Kodeksie Napoleona, uczy się w swym dzienniku monologu wewnętrznego. Kiedy już zrezygnuje z gromadzenia swych przedsięwzięć

miłosnych i literackich, kiedy już otworzy swe życie oraz swe pisma na marzenie, przed którym wcześniej się bronił, nagle okaże się zdolny do improwizacji, do przekonywania, do realizacji, uświadomi sobie, że nie ma żadnej rywalizacji pomiędzy prawdą i fikcją, pomiędzy samotnością i miłością, między życiem i pisaniem, uczyni z pierwszej osoby, z *ego*, które wślizguje się we wszystkie postaci i używa się im, narzędzie całkowicie nowej sztuki. Będzie zdolny zaakceptować samego siebie dlatego, że poprzez ćwiczenia w życiu i stylu stał się zdolny do wyjścia z izolacji.

Pozostaje pytanie, czy tego rodzaju rozwiązanie nie jest rozwiązaniem pisarza, który czyni wszystko dla dobra swego dzieła, i czy człowiek słowa, obecny przy wszystkim, co można sobie powiedzieć, nie jest, choćby z tego właśnie powodu, oderwany od powagi życia.

Można by w to uwierzyć, widząc na przykład, z jakim trudem nadała Stendhal za różnymi możliwościami politycznymi. Jednakże, na przekór wahaniom pomiędzy cynizmem a prostodusznością istnieje droga Stendhala: nie zmieniła się, w momencie jego absolutnej odmowy akceptacji ignorancji oraz nędzy, jak i w tej myśli, że człowiek nie jest w pełni uformowany, dopóki nie „wziął się za bary z życiem”, dopóki nie porzucił grzecznościowych stosunków, w które uposażyła go jego klasa. Owe negacje nie angażują mniej niż przystąpienie do czegoś. Być człowiekiem to również postanowienie, mniej więcej mówi Stendhal. Niewykluczone, że zaangażowanie pisarza polega na pełnieniu funkcji krytyka. Jeśli prawdą jest, jak myślał Stendhal, że wszelka władza kłamie, może powinni potraktować te słowa poważnie wszyscy pisarze, którzy odrzucili przesady, są otwarci na przyszłość i lepiej wiedzą, czego nie chcą, niż czego chcą. Może każdy człowiek, tak jak człowiek pióra, powinien stawać się współczesny światu oraz innym wyłącznie poprzez język, być może to właśnie język u wszystkich ludzi pełni centralną funkcję, tworzy życie niczym dzieło, i przemienia w motywy życia nawet nasze kłopoty z istnieniem.

Problem słowa

Słowo nie urzeczywistnia wyłącznie możliwości wpisanych w język. Już u de Saussure'a wbrew ograniczającym definicjom daleko słowu do bycia prostym rezultatem, modyfikuje ono oraz podtrzymuje język w tej samej mierze, w jakiej jest przez niego niesione. Podejmując temat słowa, de Saussure przeniósł badania nad językiem w zupełnie nowy obszar, zapoczątkowując rewizję naszych kategorii. Podważył wyraźne odróżnienie znaku [*signe*] i znaczenia [*signification*], które zdawało się narzucać namysł wyłącznie nad językiem już ustanowionym, a które jednak zaciera się w odniesieniu do słowa. W jego wypadku dźwięk oraz sens nie są po prostu połączone. Słynna definicja znaku jako „różnicującego, opozycyjnego, negatywnego” oznacza, że język jest obecny dla mówiącego podmiotu jako system przerw między znakami [*signes*] oraz znaczeniami [*significations*], że słowo jednym aktem różnicowania działa w obydwu porządkach i wreszcie że znaczeniom, które nie są zamknięte, oraz znakom, które ist-

nieją wyłącznie w odniesieniu do nich, nie możemy przyporządkować podziału na *res extensa* i *res cogitans*.

Podczas wykładu staraliśmy się zilustrować i rozwinąć de Saussure'owskie pojęcie słowa jako czynności pozytywnej i zdobywczej.

Odnieśliśmy je najpierw do problemu nabywania języka u dziecka. Zwoleńnik de Saussure'a, Roman Jakobson, przygotowany był do odróżnienia zwykłego pojawienia się dźwięku czy fonemu w dziecięcym gaworzeniu oraz ściśle językowego posługiwania się tym samym elementem jako narzędziem oznaczania. Nagła deflacja dźwięków w momencie, gdy dziecko zaczyna mówić, wynika z tego, że aby mogły się stać środkami znaczenia, oddanymi do jego dyspozycji, dźwięki muszą zostać zintegrowane w system opozycji fonematycznych, na którym oparty jest język otoczenia, a zasady rządzące tym systemem muszą zostać przez dziecko przyswojone. Jednakże przedstawiona przez Romana Jakobsona interpretacja tego faktu oparta jest na wątpliwej psychologii. W momencie gdy trzeba wyjaśnić, w jaki sposób dochodzi do przystosowania systemu fonematycznego przez dziecko, oraz jak w jednej chwili melodii słyszanego języka, która „oczekuje znaczenia”, zostaje ono nadane, Roman Jakobson odwołuje się do *u w a g i* oraz *s ą d u*. Narzuca innymi słowy funkcje analizy i obiektywizacji, które w rzeczywistości opierają się na języku i poza tym nie zdają sprawy z nietypowego charakteru znaków oraz znaczeń, jak też ich nieodróżniania przez dziecko.

Udało się ostatnio powiązać nabywanie języka ze wszystkimi zabiegami, poprzez które dziecko przyjmuje na siebie otoczenie, w szczególności relacje z innymi. Owo odwołanie się do kontekstu uczuciowego najzwyczajniej nie wyjaśnia nabywania języka. Przede wszystkim dlatego, że rozwój decentracji uczuciowej jest równie zagadkowy. Następnie i zwłaszcza dlatego, że język nie jest odzwierciedleniem ani repliką sytuacji uczuciowej: odgrywa w niej pewną rolę, wprowadza do niej inne wątki, zmienia od wewnątrz jej sens, sam prawie jest formą egzystencji lub przynajmniej odwrotem ku egzystencji. Nawet osobniki, które nie zdołały osiągnąć stabilności uczuciowej, uczą się posługiwać się czasownikiem w odpowiednich czasach, mających odpowiadać różnorodnym wymiarom ich życia. Relacja z drugim człowiekiem, inteligencja oraz język nie mogą zostać ułożone w linearną ani przyczynową serię: znajdują się na skrzyżowaniu strumieni, w których *k t o ś* *ż y j e*. Słowo, mawiał Michelet, to mówiąca matka. Tak więc jeśli słowo umieszcza dziecko w najgłębszej relacji z tą, która nazywa wszystkie rzeczy i opowiada byt, to przenosi ową relację również w bardziej ogólny porządek: matka otwiera dziecku kręgi, które najpierw oddalają się od macierzyńskiej bezpośredniości; wkraczając w nie, dziecko nie zawsze odnajdzie ją z powrotem. „Wyjaśnienia odwołujące się do uczuciowości” wcale nie rozwiązują zagadkowości człowieka ani zagadkowości słowa: powinny stanowić wyłącznie okazję do dostrzeżenia tego, co Freud nazywał „nadobsadzeniem” [*surinvestissement; Überbesetzung*] słowa, poza „językiem ciała”, oraz opisanie na innym poziomie ruchu wahadłowego między tym, co bezpośrednie, a tym, co uniwersalne, między perspektywą a horyzontem. Przy-

padek Helen Keller⁹ pokazuje jednocześnie, jakie rozluźnienie oraz jakie pośrednictwo wnosi słowo w złość i niepokój dziecka, oraz że może być maską, realizacją „jak gdyby” równie dobrze, co prawdziwą ekspresją, jak to się przydarza tym osobnikom, którzy nie posiadają go w pełni. W każdym przypadku te różnorodne modalności słowa, stanowiące różne sposoby przywiedzenia nas do tego, co uniwersalne, włączają je w istnienie.

Opierając się na książce Kurta Goldsteina¹⁰ (*Language and Language Disturbances*, 1948), poszukiwaliśmy pośród pewnych przypadków rozpadu patologicznego innego potwierdzenia centralnej funkcji słowa. We wcześniejszych pracach tego autora odróżnia się język automatyczny („werbalną wiedzę zewnętrzną”) oraz język w pełnym znaczeniu (przysługuje mu prawdziwe miano), który autor odniósł do „postawy kategoryjnej”. Możemy więc postawić sobie pytanie, czy w pracach tych nie umieszcza się znaczenia w języku, jak marynarza na jego statku. W przeciwieństwie do tego książka wydana w roku 1948 łączy oba porządki; nie ma już tu z jednej strony znaczenia, a z drugiej – narzędzi (*instrumentalities*) języka, narzędzia nie są zbyt długo użyteczne, gdy wstrzymana jest postawa kategoryjna, i na odwrót – uszkodzenie narzędzi naraża na pochwycenie znaczenia. Istnieje więc coś jak duch języka i język zawsze przesycony jest duchem. Język jest systemem różnicowań, w którym wyraża się stosunek podmiotu do świata. Koncepcje patologii nerwowej jako niezróżnicowania oraz koncepcja znaku diaktrycznego de Saussure’a łączą się ze sobą i wspólnie napotykać głoszone przez Humboldta idee języka jako „sposobu widzenia świata”. Odnajduje również Humboldta i Goldsteina, gdy analizuje „formę wewnętrzną języka” (*innere Sprachform*), to znaczy to, co jego zdaniem pobudza do działania narzędzia języka, czy to w postrzeżeniu łańcucha werbalnego, czy to w wymowie. Duch pozostaje zależny od tego organizmu językowego, który stworzył, w który bezustannie tchnie życie, a który dlatego daje mu impuls, jak gdyby obdarzony był własnym życiem. Postawa kategoryjna nie jest aktem czystego ducha, zakłada zjawą pracę „formy wewnętrznej języka”. Wpierw ujęta w terminy Kantowskie, teraz wiąże się z językiem mówionym: dzieje się tak, ponieważ język mówiony zdolny jest do posługiwania się pustymi symbolami i nie tylko może w danej sytuacji obdarzyć je nadwyżką sensu, jak krzyk czy gest, lecz także samodzielnie wytworzyć własny kontekst, wprowadzić warunki umysłowe, w których postępuje oraz które, w pełnym tego słowa znaczeniu, może wyrażać. „Można powiedzieć, że stopień postawy kategoryjnej stanowi funkcję stopnia ewolucji języka w kierunku form wybitnie konwencjonalnych, o których powiedzieliśmy, że maksimum niedookreślenia symboli zapewnia w nich maksimum określenia przedmiotu” (A. Ombredane¹¹, *L’Aphasie et l’élaboration de la pensée explicite*, s. 370–371). Jakkolwiek by to

⁹ Helen Keller (1880–1968) – amerykańska pisarka, sufrażystka, pierwsza głuchoniewidoma osoba, która skończyła uczelnię wyższą, autorka powieści *Historia mego życia* z 1903 r.

¹⁰ K. Goldstein, *Language and Language Disturbances: Aphasic symptom complexes and their significance for medicine and theory of language*, Grune & Stratton, New York 1948.

¹¹ André Ombredane (1898–1958) – lekarz i psycholog francuski.

autorzy nazywali, rozpoznaliśmy w tym duchu zawartym immanentnie w języku pośrednika, którego de Saussure nazwał słowem.

Właśnie z nim pisarz ma zawodowo do czynienia. Czynność pisania, mówił Proust, jest w pewnym sensie przeciwieństwem słowa, życia, ponieważ otwiera nas na innych takimi, jakimi są, zamykając jednocześnie na nas samych. Słowo pisarza samo tworzy zdolnego je zrozumieć „rozmówcę” i narzuca mu, jako oczywisty, prywatny wszechświat. W ten sposób jedynie ponawia pierwotną pracę języka, wraz z postanowieniem zdobycia i puszczenia w obieg nie tylko statystycznych oraz powszechnych aspektów świata, lecz sposobu, w jaki dotyka jednostki i wprowadza się do jej życia. Nie powinno się więc zadowalać znaczeniami, które zostały już nabyte i są w obiegu. Podobnie jak malarz i muzyk, którzy posługują się przedmiotami, kolorami, dźwiękami, by objawić relacje pomiędzy składnikami świata w jedności pewnego życia – na przykład poprzez metaforyczne odniesienia pejzażu morskiego – pisarz, biorąc język, który należy do wszystkich, posługuje się nim, by wyrazić prelogiczne uczestnictwo krajobrazów, siedzib, miejsc, gestów, ludzi pomiędzy nimi nawzajem oraz nami. Idee literackie, podobnie jak idee muzyczne czy malarskie, nie są „ideami rozumu”: nigdy nie odrywają się całkowicie od widoków, przeświecają, nieodparte niczym osobowości, jednak nie dają się określić. To, co określiliśmy jako platonizm Prousta, stanowi próbę całościowej ekspresji świata postrzeganego lub przeżywanego. Z tego właśnie powodu praca pisarza pozostaje pracą języka o wiele bardziej niż pracą „myśli”: chodzi o stworzenie systemu znaków, który odtworzy poprzez swe wewnętrzne działanie krajobraz pewnego doświadczenia. Ukształtowanie, linie sił tego krajobrazu muszą wprowadzać głęboką syntaksę, taki sposób kompozycji i opowiadania, które rozbierają i przerabiają zwyczajny język i świat. Nowe słowo formuje się w pisarzu bez jego wiedzy, przez lata pozornie próżniaczego życia, kiedy martwi się on brakiem idei oraz „tematów” literackich, aż do dnia, gdy uginając się pod ciężarem tego sposobu mówienia, który powoli się w nim ustanowił, zaczyna mówić, jak został pisarzem, i tworzy dzieło, opowiadając o jego narodzinach. W ten sposób słowo literackie wypowiada świat takim, jakim był on komuś dany do przeżycia, ale równocześnie przeobraża go w siebie samo i podaje się za swój własny cel. Proust miał rację, podkreślając, że mówienie czy pisanie może się stać sposobem życia. Pomylił się, myśląc (nie przemyślał tego), że jak nic innego właśnie ono może wszystko zawrzeć i wystarczyć samemu sobie. W każdym razie nikt nie wyraził lepiej błędnego koła, cudu słowa: mówić albo pisać to d o k o n y w a ć p r z e k ł a d u doświadczenia, które staje się tekstem wyłącznie za pośrednictwem pobudzającego słowa. „Co zaś do wewnętrznej księgi nieznanomych znaków (znaków uwypuklonych, zdawałoby się, których moja uwaga, zgłębiając moją nieświadomość, zaczynała szukać, które potraçała, okrążała niby sondujący nurek), w odczytaniu ich nikt nie mógł mnie wspomóc żadną regułą, gdyż lektura ta polegała na akcie twórczym, gdzie nikt nie zdoła nas zastąpić ani nawet współpracować z nami”¹².

¹² M. Proust, *Czas odnaleziony*, przekł. J. Rogoziński, PIW, Warszawa 1992, s. 196.

Powyższe opisy słowa w jego formach początkowych [*inchoatives*], regresywnych czy sublimowanych powinny pozwolić nam na zbadanie jego zasadniczego stosunku do języka ustanowionego [*instituée*] oraz rozjaśnić naturę instytucji jako aktu narodzin wszelkich możliwych słów. Kwestie te będą później przedmiotem innego wykładu.

Przekład Piotr Schollenberger