

Paulina Abriszewska

Mechanizmy dzieła literackiego według Maurice'a Merleau-Ponty'ego

Sztuka i Filozofia 26, 90-110

2005

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.

Paulina Abriszewska

MECHANIZMY DZIEŁA LITERACKIEGO WEDŁUG MAURICE’A MERLEAU-PONTY’EGO

DZIEŁO LITERACKIE JAKO AKT WYŚLAWIAJĄCY

Niniejszy artykuł jest analizą Merleau-Ponty’ąńskiej koncepcji działania mechanizmów dzieła literackiego w świetle jego fenomenologii mowy. W swojej refleksji nad mową Merleau-Ponty rekonstruuje i ukazuje kolejne odsłony języka – od pierwszego gestu przerywającego milczenie, od cielesności jako źródła pierwotnej ludzkiej potencji znaczenia świata, po literaturę będącą najbardziej wyrafinowanym użyciem języka. Dzieło literackie to, według francuskiego filozofa, specjalny rodzaj aktu mowy – to tzw. akt wysławiający, czyli taki gest językowy, który obiektywizuje jakieś niewypowiedziane wcześniej znaczenia, który jest ponowieniem pierwotnego gestu przerywania milczenia, narodzin języka. To akt inicjujący poszukiwanie nowego, niewypowiedzianego dotychczas sensu. Wyrasta on ze zbioru znaków o już ustalonym znaczeniu, lecz go przerasta, wykracza poza jego konwencjonalność i generuje nowe znaczenia, ma zatem charakter wytwórczy, nie odtwórczy. Możliwość „wytwórczości” mowy znajduje się na przecięciu możliwości samego języka i intencjonalności nastawionego na wypowiedzenie czegoś – a więc uchwycenie jakiejś nowej rzeczywistości za pomocą słowa – podmiotu. Wystąpienie następuje w akcie odchylenia od konwencjonalnego języka, w metaforze. Zachodzi ono jedynie w polu relacji nadawca–odbiorca, dlatego Merleau-Ponty z uwagą śledzi zarówno wewnętrzne mechanizmy dzieła literackiego, jak i te rządzące aktem interpretacji, dialogu pomiędzy autorem tekstu i jego czytelnikiem. Penetrowanie tego obszaru użycia języka jest bardzo cenne dla przybliżenia zagadki aktu wysławiającego, czyli wszelkich innowacji językowych będących źródłem nowych znaczeń.

FORMA I MATERIA – JEDNOŚĆ AKTU WYŚLAWIAJĄCEGO

Utwór poetycki jest najbardziej autoteliczną wypowiedzią językową¹. Oznacza to, że jego język odsyła do siebie samego – to struktura wypowiedzi poetyckiej, jej rytm, intonacja, jest znacząca. Gdyby odwołać się do pojęć de Saussure'a, należałoby powiedzieć, że nie sposób dokonać ścisłego rozróżnienia między znaczoną i znaczącą. Znoszenie przez Merleau-Ponty'ego różnych opozycji to charakterystyczny rys jego filozofii będącej nieustannym wykraczaniem ponad pewne dualizmy, szukaniem jedności zjawisk rozbitych na opozycyjne elementy lub traktowaniem opozycji jako akceptowalnej „dwuznaczności” – jedności złożenia dwóch antonimicznych, wydawałoby się, pojęć. Podobnie jest w przypadku formy i materii – nie znajdują się one w prostej relacji opozycji.

Jeśli chodzi o płaszczyznę językową, to nawet jeżeli Merleau-Ponty uznaje mechanizm różnicowania jako „formujący” mowę, to jednak nie uznaje języka – abstrakcyjnego *langue* – jako ostatecznej matrycy, formy dla aktów mowy, jak i nie przyznaje racji językoznawczemu postrzeganiu języka jako czystej formy, niezależnej od substancji zarówno fonetycznej, jak i znaczeniowej.

Forma i materia oraz wszystkie problemy związane z tą opozycją znajdują swoje lustrzane odbicie w pojęciach, którymi opisywana jest struktura dzieła literackiego – stylu/formy i treści. Język, według Merleau-Ponty'ego, jest zawsze „literacki” – forma/styl zawsze jest nośnikiem treści. Jest tak nawet w przypadku zapisu matematycznego, wydającego się być c z y s t ą t r e ś c i ą, dla której znaki to jedynie narzędzia, niemające na nią żadnego wpływu. Potoczne myślenie nie odwoła się raczej do innego odpowiednika tej opozycji – do pary treść/styl – bo pojęcie stylu jest dla „fantomatycznej”² wizji mowy

¹ Oczywiście nie należy zapominać o metajęzykowej funkcji języka – jednak prawdziwa, według Merleau-Ponty'ego, nieprzezroczystość warstwy językowej szczególnie widoczna jest w bardzo specyficznym geście językowym – w literaturze, a jeszcze wężej – w poezji, gdzie mowa wskazuje na samą siebie. W przypadku dyskursu mówiącego o języku mamy do czynienia z podwójną mediacją języka.

² Fantomatyczna wizja mowy to przekonanie, iż mechanizm języka polega na „scho-dzeniu” się czystych znaczeń i czystych znaków. Według Merleau-Ponty'ego, złudzenie doskonałego przylegania znaku i znaczenia, które uniemożliwia jakiegolwiek przesunięcia znaczeniowe, odbiera słowu jego moc – staje się ono oznaką znaczenia, szyfrem myśli samowiednej i wystarczającej. Czyli to, co jest postrzegane w języku nauki, algorytmu jako zaleta, pożądana jakość, jest w rzeczywistości ułomnością, w efekcie której wydaje się, że w słowach innego znajdujemy tylko to, „co sami pod nie podkładamy”. Odbiorca słyszy ów szyfr i podkłada pod niego już dostępne mu znaczenie. W takim

nieintuicyjne w przypadku języka algorytmu. Tymczasem doświadczenie matematyków jest zgoła odmienne. Dowody matematyczne przesycane są charakterystycznym dla ich twórców stylem, do tego stopnia, że matematyk może stwierdzić, po prześledzeniu jakiegoś dowodu, kto jest jego twórcą. Autor studium poświęconego szeroko pojętej aksjologii nauki, Subrahmanyan Chandrasekhar, pisze:

Podobnie jak muzyk potrafi rozpoznać Mozarta, Beethovena lub Schuberta już po kilku nutach, tak matematyk już po kilku stronach może poznać dłoń Cauchy'ego, Gaussa, Jacobiego, Helmholtza czy Kirchhoffa. Autorzy francuscy zdradzają się niezwykłą formalną elegancją, a angielscy – zwłaszcza Maxwell – swym poczuciem dramatyzmu³.

Jest to przytoczenie słów Boltzmann'a, który opisuje prace przywoływanego przez siebie Maxwella niczym rozwijający się utwór muzyczny, „słyszy” we wzorach „dudnienie bębna”, „wariacje” i „basowy dźwięk”. Posługuje się zatem terminologią *stricte* muzyczną. Wykonawstwo staje się znaczące z uwagi na swą niepowtarzalność będącą wyrazem indywidualności jego autora. Dany dowód można było poprowadzić w inny sposób – ale został on przeprowadzony tak, a nie inaczej i jest to znaczące. To potwierdzenie intuicji Merleau-Ponty'ego – styl dowodzenia matematycznego jest częścią płaszczyzny tego, co znaczone. Chandrasekhar podkreśla fakt związku estetycznej wartości teorii naukowej z jej „ładunkiem” poznawczym. „Piękna” teoria to trafna, właściwa teoria. Oczywiście nie można tych słów traktować jako synonimów, niemniej Chandrasekhar podpierając się konkretnymi przykładami, stwierdza,

(...) że teoria stworzona przez uczonego o wyjątkowo rozwiniętej wrażliwości estetycznej może okazać się prawdziwa, nawet jeśli początkowo na to się nie zapowiada⁴.

W *Prozie świata* czytamy:

Sens książki dany jest początkowo nie tyle przez idee, ile przez nietypowe i systematyczne wariacje trybów mówienia i opowiadania, czyli istniejących form literackich⁵.

wypadku komunikacja byłaby pozorem, wprowadzaniem iluzji dialogu – ten n i g d y nie wnosiłby nic nowego.

³ S. Chandrasekhar, *Prawda i piękno. Estetyka i motywacja w nauce*, tłum. P. Amsterdamski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 100.

⁴ Ibidem, s. 105.

⁵ PŚ, s. 33. Skrótom „PŚ” będę posługiwać się, cytując fragmenty *Prozy świata* Merleau-Ponty'ego, przy czym korzystam z następującego wydania: *Proza świata. Eseje o mowie*, wybór i wstęp S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska, S. Cichowicz i J. Skoczylas, Czytelnik, Warszawa 1999.

Jak widać, według Merleau-Ponty'ego, dwa składniki dzieła literackiego – forma i treść – są nierozdzielne. W dziele poetyckim poszczególne znaki zwracają na siebie uwagę, są nieprzezroczyście – „udana ekspresja” to wypowiedź, której styl jest takim ustrukturyzowaniem użytych słów, że forma utworu wskazuje na siebie i jest pierwszym impulsem dla powstawania nowego znaczenia dla odbiorcy. Tak jak styl bycia pozwala nam poznawać charakter człowieka, tak styl wypowiedzi literackiej otwiera przed nami „świat myśli” wewnętrznego autora tekstu (szerzej o pojęciu wewnętrznego autora – w dalszej części tekstu). Literatura jest wyjątkowo specyficznym aktem komunikacyjnym – nie poprzestaje jedynie na odwoływaniu się do znanych nam, konwencjonalnych znaczeń, wręcz przeciwnie, udostępnia czytelnikowi możliwości dotarcia do całkiem nowego znaczenia. Także w procesie powstawania utworu jest niemożliwe, według francuskiego myśliciela, rozdzielenie myśli od języka – pisarz jest nowym językiem, którego klarowanie się to jednocześnie narodziny nowej myśli.

Bardzo Merleau-Ponty'ański w duchu jest więc poniższy fragment, w którym Gadamer parafrazuje Valéry'ego:

Słowo używane w komunikacji jest jak zdawkowa moneta. Czyli – oznacza coś, czym nie jest. Natomiast niegdysiejsza sztuka złota miała wartość swego znaczenia, ponieważ wartość metalu odpowiadała wartości wybitej z niego monety. Sztuka złota była zarazem tym, co znaczyła. Otóż słowo poetyckie nie tylko na coś wskazuje, a tym samym ododzi nas od siebie, prowadzi ku czemuś innemu, jak zdawkowa moneta albo papierowy banknot, który musi mieć pokrycie. Słowo poetyckie, odsyłając nas ku czemuś innemu, zarazem wskazuje samo na siebie. Samo słowo jest poręką tego, o czym mówi⁶.

UNIWERSUM INTERPRETACYJNE

(...) Żadna jednostka ludzka nie jest na tyle niezależna, by mogła opisywać rzeczywistość w sposób absolutnie bezstronny, ale zmuszona jest do posługiwania się pewnymi ramami interpretacyjnymi nawet wówczas, gdy uważa się za najbardziej niezależną⁷

– pisze Whorf. Zawsze znajdujemy się w pewnym uniwersum interpretacyjnym – intersubiektywnej płaszczyźnie porozumienia, która sama

⁶ H.G. Gadamer, *Poetica*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001, s. 94.

⁷ Cyt. za: E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2001, s. 120.

w sobie dzieli się na jeszcze inne płaszczyzny – ciała, języka czy kultury. Uniwersum interpretacyjne to bardzo ważna kategoria w tradycji hermeneutycznej. Hermeneuci będą zawsze akcentować uwikłanie naszego odczytania na przykład w historię, ale historię niebędącą „mimetycznym obrazem «realnej» przeszłości, lecz obrazem sposobów poznania świata, będącą dyskursem, tekstem – jak literatura”⁸.

Najbardziej podstawowym uniwersum interpretacyjnym jest nasze ciało i współuczestnictwo bycia w świecie – to jest nasz najpierwotniejszy poziom interpretacji, który czyni gest najbardziej podstawowym i uniwersalnym narzędziem komunikacji. Ale najważniejszą wspólną płaszczyzną umożliwiającą nam wymianę „myśli” jest gest bardziej skomplikowany – słowo należące do już ukonstytuowanego, zastanego przez nas systemu językowego. Krok dalej to realizacja owego języka, akty mowy będące różnymi idiolektami. Dla każdego z nas podstawowym językowym uniwersum interpretacyjnym jest język ojczysty, lecz uczestniczymy też w mniejszych jednostkach – na przykład dialektach. Uczestniczymy też w różnych prymarnych poziomach kultury, które ściśle wyznaczają prawdopodobieństwo zajścia udanego aktu ekspresji. Czasem okazuje się, że upatrujemy powody naszych niepowodzeń komunikacyjnych tylko i wyłącznie w języku, gdy tymczasem mają one w rzeczywistości swe źródło w podstawowych uniwersach interpretacyjnych – użyciu ciała, czasu lub przestrzeni. Pisze o tym Hall:

Mówi się czasem, że Anglicy i Amerykanie to dwa wielkie narody, które dzieli ten sam język. Różnice, które kładzie się na karb języka, wiążą się nie tyle ze słowami, ile z porozumiewaniem się na innych poziomach, poczynając od intonacji (która dla wielu Amerykanów brzmi afektowanie), a kończąc na związanych z *ego* sposobach postępowania się czasem, przestrzenią⁹.

Znaczenie nie jest jakimś bytem samodzielnym, autonomicznym, pozamysłowym, to raczej *m i e j s c e* w skomplikowanej sieci różnych kontekstów, które powiązane jest z nieskończoną ilością elementów tej sieci, możliwych dla nas do zrozumienia tylko w jej kontekście. Francuski filozof pisze:

Opierając znaczenie na słowie, chcemy stwierdzić, że właściwością znaczenia jest to, że nie ukazuje się nigdy inaczej niż jako ciąg dalszy rozpoczętej już wypowiedzi, jako wprowadzenie w ustanowiony już język.

⁸ E. Kuźma, *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 1994, s. 25.

⁹ E. Hall, op. cit., s. 175.

Każdy akt słowny nie jest wyłącznie ekspresją czegoś konkretnego, lecz jawi się od razu jako fragment wypowiedzi uniwersalnej, zapowiada jakiś system interpretacji¹⁰.

Praktyka pisarska jest niezwykle rzadkim rzemiosłem – pisarz może liczyć na to, że uchwycony przez niego „nowy” sens zostanie przyjęty, odczytany przez odbiorcę, że w nim wybrzmi. Ale nie dlatego, że tkwi w nas taki sam „czysty duch”, czyli nie dzięki jakimś przyrodzonym, wspólnym dla wszystkich predyspozycjom, lecz dzięki współuczestnictwu w byciu w świecie. Język zostaje wykorzystany w akcie ekspresji, w akcie z y w e j m o w y tworzy świat, który teoria literatury nazywa fikcją literacką, sytuacją liryczną, ale który w udanym akcie odczytania staje się niejako nami,

(...) dotyka w nas najbardziej tajemnych układów, dobiera się do naszych podstawowych więzów ze światem i przekształca naszą najgłębszą stroniczość w środek wiodący do prawdy¹¹.

Praca pisarska to nieustanne zmaganie się z oporną materią języka, jej modelowanie i uplastycznianie. Gadamerowski warsztat analizy i interpretacji tekstów literackich jest dokładnie taką praktyką teoretyczno-literacką, jaką chciałby widzieć Merleau-Ponty. To metoda podwójnego spojrzenia – z jednej strony wnikliwe i staranne przyglądanie się warstwie słownej – grafice wiersza, jak i jego melodyce, składni, słownikowi używanych słów, a także, mówiąc ogólnie, wszystkim drobiazgom, które są znaczące przez swą nieobecność. Ale przede wszystkim jest to poddanie się magii słowa i podążenie ścieżką poszukiwań nowego znaczenia wyznaczoną przez tekst – żaden utwór nie oferuje nam gotowego wysłowienia, lecz odwołując się do naszego zaplecza interpretacyjnego – czyli właśnie owego uniwersum – wskazuje możliwość wędrówki przez znany nam język, tak jakby był on czymś nieznanym i dzięki temu prowadzi nas do nowych znaczeń:

Mówienie to szukanie słowa. Znalezienie słowa to przecież zawsze już jakieś ograniczenie. Kto naprawdę chce mówić do drugiego, czyni to przez poszukiwanie słów, bo wierzy w nieskończoność tego, czego jeden człowiek powiedzieć nie zdoła, i co właśnie dlatego, że nie udaje się jednemu, zaczyna brzmieć w drugim¹².

Poszukiwanie, aspekt niedokonania, zawieszenia jest paradoksalnie źródłem nowego znaczenia. Najbardziej znaczące zaś jest to, co przemilczane, nieprzywołane. Milczenie pełni w koncepcji mowy francuskiego

¹⁰ PŚ, s. 77.

¹¹ Ibidem, s. 64.

¹² H.G. Gadamer, op. cit., s. 7.

filozofa funkcję trojaką¹³ – z jednej strony to milczące tło uniwersum interpretacyjnego, konieczne dla zrozumienia tego, co wypowiedziane; z drugiej: to literacka elipsa, metafora, która zaledwie zarysowuje kontur wysławianego znaczenia; wreszcie jest to nieredukowalna subiektywność niemożliwa do absolutnej obiektywizacji. Milczenie nie jest ani stanem sprzed pojawienia się mowy, ani jej nieużywania. Jest nieodłączną częścią mowy¹⁴. Tylko dzięki tak trojako rozumianemu znaczeniu jawi się nam „prawdziwa” mowa, czyli taka, która wprowadza do naszego świata sensu nowe elementy, opiera się zawsze na poszukiwaniu, na niepewności – wyrażaniu mgliście rysującego się na horyzoncie języka sensu zawsze towarzyszy milczenie. Jednak jest ono warunkiem „życia” aktu wystawiania, bo ten, kiedy tylko zostanie zamknięty w konkretnym słowie, staje się częścią języka konwencjonalnego; jako skryzalizowany i statyczny przestanie być mową wystawiającą i stanie się mową wysłowioną.

MECHANIZMY DZIEŁA LITERACKIEGO

Wiersz czy też proza to bardzo skomplikowany i złożony mechanizm – zamieszkuje go zaprojektowany przez autora wirtualny odbiorca, który potem zderza się z odbiorcą rzeczywistym. Sam autor to też postać trójwymiarowa¹⁵. Udana interpretacja/zrozumienie tekstu to moment przecięcia mojej intencji odczytania z intencją przekazania autora. Zaś owocne badanie fenomenu literatury to świadomość rządzących nią mechanizmów. Imponująca jest intuicja Merleau-Ponty’ego, który, nie będąc literaturoznawcą, celuje w rozpoznawaniu podstawowych kategorii i pojęć, którymi posługuje się teoria literatury. I tak na przykład, rozróżnia autora jako istnienie empiryczne, o konkretnej biografii, ale także jako podmiot mówiący w utworze i wreszcie gdzieś na przecięciu tych dwóch pozycji dostrzega istnienie autora wewnętrznego. Czytelnik, według niego, w trak-

¹³ Nie dostrzega tej potrójności funkcjonalnej Piotr Mróz, który wydaje się ujmować głównie jako stan przed językiem i milczenie jako wysławiającą elipsę. Patrz P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, s. 159 i 166.

¹⁴ Dlatego nie można rozpatrywać gestu/słowa jako p r z e z w y c i ę z e n i a milczenia, jego ostatecznego przerwania.

¹⁵ W polskim literaturoznawstwie pojęcie „autora wewnętrznego”, w odróżnieniu od autora – postaci biograficznej i podmiotu mówiącego, wprowadził Edward Balcerzan – patrz idem, *Syl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 19–26. Por. również: S. Sawicki, „Między autorem a podmiotem mówiącym”, *Pamiętnik Literacki* 1977, z. 2.

cie udanej ekspresji, prawidłowego odczytania tekstu, nie zostaje „umieszczony” w istnieniu owego empirycznego autora, lecz pochłonięty przez wirtualnego autora wewnętrznego tekstu. Styl pisania zaś implikuje konkretną sylwetkę odbiorcy – dokonam właściwej interpretacji tylko wtedy, gdy wpiszę się mniej więcej w zarys zaprojektowanego czytelnika. W formie tekstu znajduje się jak gdyby przewidziane miejsce dla odbiorcy o konkretnej wrażliwości, zasobie słownikowym etc.

Tworzę Stendhala, jestem nim, czytając jego dzieła, ale to dlatego, że umiał mnie najpierw umieścić w swoim świecie¹⁶.

– czytamy w *Prozie świata*. Jednak należy koniecznie zaznaczyć, że francuski filozof redefiniuje niektóre teoretyczne pojęcia – chyba najbardziej widocznym przykładem tego jest pojęcie stylu (jest to oczywiście konsekwencja przekroczenia przez Merleau-Ponty'ego opozycji forma/materia), który nie da się zdefiniować jako „jak się pisze” ani jako świadomy wybór pewnego prądu posługującego się określonymi środkami wyrazu. Nie – styl jest czymś wrodzonym artyście tak jak styl bycia, posługiwania się ciałem. Styl to wykorzystywanie „wrodzonych” umiejętności – tych pochodzących z dziedzictwa natury jak i kultury – to nierozdzielna mieszanka. Styl jest nośnikiem znaczeniowym. Literatura to ingerencja w strukturę języka, w formę – w procesie de f o r m a c j i powstaje nowe znaczenie – każdy z nas inaczej mówi, inaczej porusza się w świecie. Właśnie dzięki owej „różności” tworzymy wokół siebie różne światy znaczeń. Do podobnego wniosku dochodzi Graham Hough, który zapytuje: „(...) im więcej namysłu, tym bardziej wątpliwe, czy w ogóle da się mówić o różnych sposobach mówienia, czy mówiąc inaczej, nie mówimy zawsze czegoś nowego?”¹⁷.

Merleau-Ponty widzi w działaniu różnic osobniczych warunków powstawania znaczeń, tworzących się na płaszczyźnie relacji interpersonalnych. Pisząc o pojęciu stylu, Nelson Goodman, podobnie jak Merleau-Ponty, podkreśla fakt jego niewidoczności. Forma, dźwiękowa warstwa słowa w pierwszym kontakcie z tekstem umyka nam – jako warsztat pracy autora jest dla nas przezroczysta – nie dostrzegamy w akcie udanego odczytania wszystkich zabiegów autorskich – subtelności porównań, melodyki tekstu, celnych metafor. Jednak to właśnie owa forma i jej wyrafinowanie jest tym, co przykuwa nas do utworu, zwraca nas ona ku sobie

¹⁶ PŚ, s. 120.

¹⁷ Cyt. za: N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, tłum. M. Szczubiałka, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 34.

i to od niej zależy, czy i jak zrozumiemy czytany utwór lub oglądany obraz:

Im większe jednak bogactwo stylu, im łatwiej nam się wymyka, tym silniej rozbudza ciekawość i głębiej olśniewa. Styl banalny, obnażony przez powierzchowność figury, słusznie nie obchodzi nas wiele jako jedynie manieryzm. Styl złożony i subtelny, tak jak i celną metaforę, trudno sprowadzić do literalnej recepty. Dlatego właśnie, kiedy dochodzi w końcu do postrzeżenia stylu, pomnaża to aspekty rozumienia dzieła. Im bardziej styl niedostępny naszej postawie, im usilniej musimy się dostrajać, tym głębszy zdobywamy wgląd i większy rozwój władz poznawczych. Zdolność chwytania stylu jest jednym z korzeni rozumienia dzieł sztuki i światów, jakie one przedstawiają¹⁸.

Pojęcie stylu przywołuje zagadnienie jedności funkcjonalnej formy i treści. Badanie stylu pogłębia zrozumienie tekstu, jednak nie można nie zaznaczyć faktu, iż cały warsztat teoretyczny analizy dzieł sztuki jest w akcie prawdziwego odczytania tą częścią naszej wiedzy, z której korzystamy w niewielkim tylko stopniu.

Język literacki mówi nam rzeczy nowe, o ile sprzymierzmy się z nim, przestaniemy go badać i podążymy za jego ruchem¹⁹.

– czytamy w *Prozie świata* i jest to bardzo wymowne w obliczu przedstawionych przez mnie wnikliwych intuicji teoretycznoliterackich Merleau-Ponty'ego. Podobnie wydaje się mówić Goodman w cytowanym powyżej fragmencie – zrozumienie stylu odbywa się na bardzo głębokim poziomie niewyraźnych wręcz zmian, jakie dokonują się w odbiorcy w trakcie właściwego odczytania – czytelnik musi „dostroić się” i właśnie to, nie znajomość definicji tragedii na przykład, jest tym pierwszym i najważniejszym momentem, kiedy otwiera się przed nim horyzont nowego znaczenia.

Krytyka literacka klasyfikuje i porządkuje literaturę – przyporządkowuje do rodzaju, gatunku literackiego etc., bada też mechanizmy rządzące utworem, próbuje zamknąć umykający, wysławiany przez autora sens w stałe i wyraźne znaczenie. Podobnie rzecz się ma z filozofią – specyfiką tworzenia tradycji, narastania dorobku kulturowego jest to, że każde dzieło obrasta w swoje interpretacje i w efekcie po kilku dekadach dociera do czytelnika wraz z nimi. Jesteśmy już zawsze uprzedzeni podczas lektury Kartezjusza – jest on częścią naszej kultury, wielkim poprzednikiem współczesnych nam myślicieli, jego myśl znajduje się gdzieś u zębów atmosfery filozoficznej naszych czasów. Mowa wy-

¹⁸ Ibidem, s. 51.

¹⁹ PŚ, s. 225.

sławiająca, tak jak symbol, jest jednak niewyczerpywalna i zawsze aktualna – jej oddziaływanie jest nieskończone. A literaturoznawstwo to jedynie dyskurs, który wyrósł na bazie literatury. Komunikacja pomiędzy czytelnikiem a pisarzem jest bardziej pierwotna, pomiędzy dziełem literackim a krytykiem – wtórna i możliwa tylko dzięki temu, że wpierw był on zwykłym czytelnikiem, który musiał poddać się tekstowi, pozwolić mu się poprowadzić. Teoria literatury opisuje swój przedmiot badań, lecz nie zgłębia jego istoty – analogicznie do językoznawstwa. Oczywiście Merleau-Ponty nie deprecjonuje po prostu teorii literatury, kiedy pisze, iż utwór „przemówi” do nas tylko wtedy, gdy „przestaniemy go badać”. Tym samym stwierdza jednak, że – po pierwsze: najpierw jesteśmy „użytkownikami” języka, zanim staniemy się badaczami literatury, a po drugie: w trakcie teoretycznej analizy tekst jest *p r z e d m i o t e m* badań, czyli pierwotny akt odczytania, indywidualnej interpretacji musiał nastąpić już wcześniej i jeśli nawet był udany, to moment wysławiania zakończył się i teraz zostaje on poddany wtórnej analizie, która jest próbą zamknięcia aktu wysławiającego w klatkę pojęć, a przecież ekspresja i percepcja owej ekspresji mają charakter przedpojęciowy.

INTERPRETACJA / ZROZUMIENIE

Wysłowienie nowego sensu następuje jedynie w *a k c i e* interpretacji, odczytania, zrozumienia. Nie chodzi tu o pojęcie interpretacji jako na przykład rozprawy na temat określonego utworu albo obiegowych, lub przyjętych przez literaturoznawców, opinii na temat jakiegoś tekstu literackiego – ich powstanie niewątpliwie było efektem *a k t u* interpretacji, ale w momencie, gdy zostały zapisane, straciły ów wymiar osobowej relacji nadawca–odbiorca. Wielkie dzieło zrozumiane i zinterpretowane zostaje wchłonięte do świata mowy wysławionej, do świata naszej kultury, czyli do naszego uniwersum interpretacyjnego,

natomiast mowa wysławiająca to interpelacja, którą książka kieruje do *n i e - u p r z e d z o n e g o* [podkr. – P.A.] czytelnika, to operacja, dzięki której pewien układ znaków i znaczeń, którymi rozporządza, zmienia a potem przeobraża każdy element tego układu, by wreszcie wyłonić nowe znaczenie, umieścić w umyśle czytelnika język Stendhala jako narzędzie, którym może odtąd rozporządzać²⁰.

Wysłowienie i „prawdziwa” interpretacja to przekształcenie istnienia czytelnika, to jego wzbogacenie. Lecz czy użycie stwierdzenia o *n i e -*

²⁰ Ibidem, s. 120.

u p r z e d z o n y m czytelniku jest potknięciem w refleksji francuskiego filozofa – przecież według niego czytelnik zawsze zanurzony jest w horyzoncie jakiegoś uniwersum interpretacyjnego? W rzeczywistości to „potknięcie” to pewna wskazówka, przywołanie domyślnego kontekstu dla interpretacji pojęcia wysławiania. Czytelnik zawsze jest uprzedzony – przez zanurzenie w języku, w świecie, zasobie zdobytych już znaczeń, przeżytych doświadczeń. A jednak wobec arcydzieła literatury, a mówiąc ogólniej – jakiegokolwiek dzieła sztuki, mimo całego tego bagażu, jakim dysponuje, jest n i e u p r z e d z o n y wobec tego nowego sensu, który dzieło sztuki mu udostępnia:

Dopóki mowa naprawdę funkcjonuje, nie jest zwykłym wezwaniem, rzuconym temu, kto słucha czy czyta, by odkrył w sobie samym znaczenia, które już w nim tkwią. Jest ową chytrą, dzięki której pisarz lub mówca, dotykając w nas tych znaczeń, każą im rozbrzmiewać jakimś dziwnym dźwiękiem²¹.

Ów dziwny dźwięk to zaszczerpione w nas przez mowę pisarza nowe znaczenie. Jesteśmy wobec niego nieuprzedzeni, bo bez „mapy” tekstu nie moglibyśmy do niego dotrzeć. Utwór literacki to mowa wysławiająca, która pojawia się, gdy porządek mowy wysłowionej „rozspaja się od środka” i „traci równowagę”²².

Status tak rozumianej literatury ma też myśl największych filozofów – nie tworzą oni zamkniętych, holistycznych systemów filozoficznych i zdają sobie sprawę ze swego nieuniknionego zanurzenia w mowie, ze swego b y c i a m o w ą – w efekcie to filozofia otwartości, wrażliwości i niepewności:

Filozofia nie jest przejściem od świata niejasności do świata zamkniętych znaczeń. Przeciwnie, rozpoczyna się wraz ze świadomością udreki i pęknięcia, ale także odnawia, sublimuje zdobyte znaczenia²³.

Czytanie powieści to misterium, które może spełnić tylko wtajemniczony – „w świat, w dziedzinę możliwości, którą jest ciało ludzkie, życie ludzkie”²⁴ – ale które mogą umożliwić nieliczni twórcy:

Jeśli jest rzeczywiście pisarzem, czyli potrafi odczuć elipsy, wyrzutnie, cezury w zachowaniu postaci, czytelnik odpowie na jego wezwanie i podąży za nim w ów świat wyobrażony, który pisarz stworzył i ożywił²⁵.

Oddziaływanie arcydzieła literatury jest ukryte, to proces przez nas nieuświadomiany. Książka nie jest wykładnią pewnych tez, idei – jej

²¹ Ibidem, s. 121.

²² Ibidem, s. 122.

²³ Ibidem, s. 125.

²⁴ Ibidem, s. 223.

²⁵ Ibidem, s. 225.

„perswazyjność” jest bardzo subtelna – nie opisuje znaczenia, lecz rodzi je w nas przez sterowanie naszą wrażliwością i emocjami. Jest niczym ledwo odczuwalny dla nas dotyk ręki delikatnie popychającej nas w konkretnym kierunku. Idąc tym tropem, Merleau-Ponty nie zakwalifikuje do tzw. prawdziwej literatury (czyli takiej, która wystawia) ani dzieł pisanych w duchu formalizmu, ani tzw. literatury z tezą. Obydwa prądy literackie są sztucznym zwróceniem się ku jednej warstwie wypowiedzeniowej – pierwszy ku formie, drugi ku treści. A jak już pisałam wcześniej, forma i treść spletają się w nierozzerwalnym łańcuchu.

Merleau-Ponty balansuje pomiędzy obiektywizmem a subiektywizmem. Postać autora nie ginie ostatecznie w jego wizji literatury – tekst nie okazuje się bytem samodzielnym i autonomicznym. Istnieje obiektywnie jako konkretny twór zawierający w sobie nadrzędną postać autora wewnętrznego, niemniej także odbiorca staje się kimś konstruującym sens tekstu. Na tym polega aktywne odebranie przekazu – na stworzeniu go dla samego siebie (oczywiście będąc prowadzonym przez autora). Najbardziej wyraźnym przykładem niewłaściwie pojętego literaturoznawstwa jest praktyka rozdzielania analizy i interpretacji – analizy rozumianej jako praktyki badającej formę wiersza i interpretacji jako próby nakreślenia tego, „co autor chciał powiedzieć”. Dlatego pisałam wcześniej, że niewątpliwie bliska wydałaby się francuskiemu filozofowi praktyka czytelnicza Hansa Gadamera, ponieważ specyficzna lektura niemieckiego filozofa nie jest upraszczaniem utworu – w rzeczywistości to pisanie literatury o literaturze, a więc namnażanie aktów wystawiających. Nie jest zatem ani tak, że odkrywamy w tekście to, co już jest tam „z góry wpisane”, ani tak, że znajdujemy w nim to, co sami tam włożymy. Prawdą zaś, według Merleau-Ponty'ego, jest fakt, że w trakcie udanej ekspresji zachodzi coś pośredniego – spotykamy się z wewnętrznym autorem tekstu w połowie drogi.

Jak zatem należałoby naszkicować odpowiedź Merleau-Ponty'ego na pytanie, po co nam teoria literatury, erudycja, ćwiczona wrażliwość czytelnicza? Jest ona częścią owego uniwersum interpretacyjnego, które buduje mosty pomiędzy mną a pisarzem nawet sprzed kilku wieków. Ale metodologicznie wyćwiczony sposób postępowania z dziełem sztuki nie zastąpi wrodzonej wrażliwości. Interpretacja jako *r o z u m i e n i e* tekstu jest przezwyłączeniem opozycji podmiot/przedmiot – a podejście teoretyka literatury jest nawiązaniem z tekstem relacji podmiot/przedmiot. Tymczasem akt komunikacji, wysłownienia – zaszczipiania w odbiorcy nowych znaczeń – to akt spotkania języka z językiem, na skutek czego dochodzi

do zmiany języka odbiorcy i jego samego. Ponownie należy powrócić do ujęcia hermeneutycznego kontekstu teorii interpretacji:

Interpretacja literacka winna pozwalać zdarzeniu językowemu na objęcie, opanowanie i przekształcenie samego interpretatora [podkr. – P.A.]. Pocięcie dzieła na kawałki po to, by czytelnik-analitik zobaczył, jak i dlaczego zrobiono je właśnie w ten sposób, nie sprawi, że ono przemówi; trzeba pozwolić mu mówić, wiedząc, jak słuchać: zarówno tego, co powiedziane słowami, jak i tego, co niewypowiedziane, ale jednak obecne za słowami²⁶.

Nasuwa się zatem pytanie – czy Merleau-Ponty zbliża się raczej do strukturalistycznej teorii dzieła literackiego i interpretacji czy też bliższa byłaby mu jednak tradycja myśli hermeneutycznej? Czy utwór literacki to po prostu struktura będąca jedynym nośnikiem znaczeń, czy też tajemnica powstawania znaczenia na płaszczyźnie wzajemnej językowej relacji języka nadawcy i odbiorcy? Wydaje się, że francuski filozof znajduje swą własną odpowiedź niedającą się tak łatwo zasufladkować.

W dalszej części *Manifestu...* Palmera znajdziemy konstatację, że to nie człowiek daje początek znaczeniom, co jest nie tylko niezgodne z poglądami Merleau-Ponty'ego, ale po prostu niespójne w obrębie postulatów hermeneutów, według których język nie jest narzędziem człowieka – nie jest żadnym przedmiotem – ale nie jest też zjawiskiem absolutnie od człowieka niezależnym. Tak jak nie ma sensu próbować odpowiadać na pytanie, czy to człowiek stworzył społeczeństwo, czy też społeczeństwo stworzyło człowieka, tak niezasadne jest szukanie odpowiedzi na analogiczne pytanie o relację język–człowiek, ponieważ to diada i nie sposób w tym przypadku stwierdzić, co było pierwsze. Żarliwa walka z tezą, jakoby język był jedynie narzędziem człowieka, czyni z nas narzędzia „w rękach” języka. Ciągłe zatem nie jest to wykroczenie poza relację podmiot/przedmiot – to jedynie jej odwrócenie. W przypadku niekonwencjonalnego użycia języka zachodzi sprzężenie zwrotne – jesteśmy językiem, a język jest nami. To właśnie naiwne postrzeganie języka daje w efekcie fantomatyczną wizję mowy – przekonanie o istnieniu niezależnego od nas świata języka, świata znaczeń. Z podobnym, bardzo silnym przekonaniem mamy do czynienia w przypadku praktyki pisarskiej, bo kiedy dochodzi do aktu wysłowienia, uczestnik tego aktu, jego autor, zmienia się równolegle z wypowiedzianiem nowego znaczenia. Literatowi wydaje się, że nagle o d k r y w a tę zbitkę słów, która wydaje się przylepiona

²⁶ R.E. Palmer, „Manifest hermeneutyczny”, *Pamiętnik Literacki* 1992, LXXXIII, z. 1, s. 153.

do znaczenia, które tak bardzo chciał wypowiedzieć. Owo znaczenie jedynie mgliście rysowało się na horyzoncie myśli piszącego i dopiero z n a l e z i e n i e odpowiedniej frazy wydobywa w pełnej jasności, wyrażenie, jego kontury. O d k r y w a n i e i z n a j d o w a n i e – takie wrażenie ogarnia piszącego artystę – ta oto metafora czy porównanie wydaje się istnieć przed swoim odkrywcą. On nie jest jej twórcą, lecz odkrywcą. Wyśmienicie to zjawisko opisuje Hall:

Charakterystyczne jest, że wszelkie systemy ekstensji uważane są za rzecz odrębną i oddzieloną od użytkownika, za kategorie przybierające własną tożsamość. Ilustrują to religie, systemy filozoficzne i literatura²⁷.

– i język – należałoby dodać. Najbardziej klasycznym przejawem przekonania o całkowitej niezależności języka od człowieka jest wiara w natchnienie twórcze. Według Merleau-Ponty'ego natchnienie to pojęcie przebrzmiałe (W *Pochwale filozofii* pada nawet określenie „zamierzchłe natchnienie”), do którego sztuka odwoływała się przez wieki. Konwencjonalne zwroty do muzy są reliktem przekonania, że sensory i słowa przychodzą z zewnątrz, że poeta, malarz, kompozytor są jedynie „przetwor-nikiem”, czymś, przez co przepływa jakaś zewnętrzna siła. Apogeum kultu natchnienia miało swe miejsce w epoce romantyzmu – epoce, w której teoria sztuki bazowała na przekonaniu, że twórca uzewnętrznia to, co jakaś nieznana siła umieściła w jego umyśle – akt ekspresji to nadanie materialnej (dźwięk, pismo, farby) formy już pomyślanej wcześniej treści, istniejącemu zamysłowi. Jakże daleka jest ta wizja od przekonania Merleau-Ponty'ego o wyrażaniu się sensu w akcie ekspresji – w tak pojętym akcie tworzenia artysta wydaje się być bliżej i jednocześnie dalej od swego dzieła. Bliżej, gdyż nie zostaje w nim wcześniej „zaszczepiona” żadna treść – ona rodzi się dopiero w trakcie aktu twórczego, wraz z użyciem medium języka, kolorów, dźwięków. Jednak ta równoczesność ekspresji i percypowania²⁸ powoduje owo uczucie oddalenia czy wręcz oddzielenia od dzieła. Ponieważ nie dostrzegamy symultaniczności tych dwóch aktów, wydaje nam się, że w akcie twórczym nasz udział w tworzeniu znaczenia jest żaden.

Wracając jednak do zjawiska interpretacji, należy stwierdzić, że rozumieć dzieło to znaczy doświadczać go:

Doświadczanie nie jest częścią dychotomicznego schematu podmiot–przedmiot; to nie ahisteryczne, czasowe, abstrakcyjne poznanie poza czasem i przestrzenią,

²⁷ E. Hall, *Poza kulturą*, przedmowa i red. J. Burszta, PWN, Warszawa 1984, s. 77.

²⁸ Por. R. Lanigan, *Phenomenology of Communication, Merleau-Ponty's Thematics in Communicology and Semiology*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1988, s. 47.

gdzie pusta, bezdomna świadomość odbiera konfigurację wrażeń lub postrzeżeń. Doświadczenie to coś, co wydarza się w żywym, historycznym ludzkim byciu²⁹.

Dalej Palmer mówi również o akcie zrozumienia jako o „twórczej fuzji horyzontów” – autora i odbiorcy. Ponownie wraca Merleau-Ponty’owska moc milczenia. To, co zostało przemilczane w tekście, wymusza (re)konstruowanie przez odbiorcę znaczenia tekstu, ale też korzystanie z horyzontu uniwersum interpretacyjnego. Zrozumienie tekstu zawsze zachodzi w jakimś konkretnym kontekście – kontekst jest jednym z najważniejszych źródeł nowego znaczenia, które niewyraźnie i mgliście objawia się nam na obrzeżach naszego zrozumienia.

Interpretacja to zjawisko niezwykle – dzieje się ono na przecięciu obiektywnego istnienia tekstu i subiektywnego odbioru – czyli konstruowania przeze mnie i dla mnie znaczeń, przeżyć i emocji, jakie niesie ze sobą utwór. To praca podwójna – zarówno autora, jak i odbiorcy. Nie oznacza to jednak, że jest to prosta, symetryczna relacja, którą można odwrócić – że czytelnik jest t w ó r c ą tekstu. Jest nim tylko dla siebie, a może nim być tylko wobec tekstu już istniejącego. Zaproponujmy takie porównanie – książka jest mapą prowadzącą do nowego, wystawiającego znaczenia. Czytelnik, jeśli tylko będzie potrafił posłużyć się tą mapą (czyli podąży drogą zgodnie z intencjami autora), rozpoznać najważniejsze drogowskazy – tropy stylistyczne etc. – dotrze do celu, jakim jest sens wyrastający ponad całym tekstem. Może „po drodze” ominąć niektóre wartościowe znaczeniowo drobiazgi, może inne sam wygenerować dla siebie z tekstu. Porównanie do mapy jest o tyle trafne, że drogę do celu można przejść szybciej, wolniej, dokładniej lub bardziej pobieżnie, można z niej zboczyć, zatrzymać się na chwilę – cała ta dowolność jest zaproszeniem dla czytelnika, ale jednocześnie nie jest ona pełna. Mapa nie zostanie wykorzystana do końca, jeśli nie dotrzemy do celu, czyli nie dotrzemy do znaczenia, jakie ewokuje cały tekst. Jednocześnie to, jak przebedziemy ową drogę, jest jednak również elementem tworzącym znaczenie.

Rozumienie nie jest po prostu intelektualnym poznaniem – to pewna umiejętność wyrastająca ze wspólnych korzeni możliwości porozumienia – wszyscy jesteśmy osadzeni w ciele, zanurzeni w języku, społeczeństwie, kulturze. Zrozumienie jakiegokolwiek komunikatu – rozmowy czy dzieła sztuki – możliwe jest tylko na gruncie wspólnego uniwersum interpretacyjnego. Aby mogło dotrzeć do nas słowo drugiego, musi już istnieć pomię-

²⁹ R. Palmer, op. cit, s. 156.

dzy nami milczący związek, na gruncie którego doszło do narodzin pierwszego słowa.

METAFORA/ODCHYLENIE/DEFORMACJA

Niezwykłość książki objawia się przedziwnym stosunkiem części do całości. Pojedyncze znaki, słowa, zdania tworzą całość, jaką jest książka, ale z drugiej strony owe cząsteczki zrozumiałe są dla nas jedynie przez pryzmat całości, którą możemy uchwycić w jakiś tajemniczy sposób w dowolnym punkcie tekstu. Oczywiście pod warunkiem, że udało nam się „wejść” w styl pisarza, w jego sposób konstruowania wypowiedzi – zrozumienie możliwe jest jedynie na płaszczyźnie porozumienia. Błędnym uproszczeniem jest sądzić, że pisarz wykorzystuje ustalone znaczenia i z nich wyplata nowe konfiguracje słów, przywołujące nowe znaczenia. To, że pisarz używa tzw. wyrażen potocznych jest kluczem dla możliwości odczytania tekstu – właśnie w ten sposób wydaje się zapraszać książka: „żyjemy w tym samym języku, w tym samym świecie znaczeń”. Tymczasem w rzeczywistości potoczne wyrażenia w rękach pisarza ulegają „tajemnej deformacji”³⁰. W dziele literackim nie jest tak, że sens wyrasta z użytych przez autora słów wysłowionych – raczej dokonuje się coś odmiennego: ów „nowy” sens powoduje przekształcenie tzw. słów potocznych. Dlaczego można powiedzieć, że zmienia się cały język? Ponieważ, jeśli definiujemy język jako grę czy system reguł, które są nadrzędne i decydują o miejscu elementów w systemie, o ich wartości/znaczeniu, to dzieło literackie jest wykorzystaniem istniejących już elementów i istniejących już reguł (ale dokonuje tego przez wprowadzenie nowej reguły, „nieznanego prawa”³¹), które rodzą nową jakość i zmieniają w jakimś stopniu całą grę, jaką jest język.

Francuski myśliciel nazywa dzieło sztuki „organem ducha” – ten „dostarcza nam symboli, których sens nigdy nie da się wyczerpać”³². Symbol/metafora zostaje tu przeciwstawiony prostocie alegorii. Nie można też symbolu sprowadzić do porównania czy wreszcie do zjawiska synonimii. Symbol, podobnie jak metafora, to najcenniejszy element wielkiej literatury. Niejednoznaczny i niepokojący, niewyczerpywalny interpretacyjnie, nieprzekładalny na zwykłe, proste jednostki znaczeniowe – w nim

³⁰ Patrz PŚ, s. 113.

³¹ Patrz *ibidem*, s. 94.

³² *Ibidem*, s. 224 i 225.

przewrotnie objawia się siła języka. To, co ofiaruje nam najwięcej możliwości odkrywania potencjalnych znaczeń, jest jednocześnie źródłem niejasności i zagadek. Ale nie jest to słabość literatury:

To cena, jaką płacimy za zdobyczą mowę, która nie ogranicza się do wypowiedziania rzeczy już znanych, lecz wprowadza nas w nowe doświadczenia, perspektywy niedostępne w inny sposób i wyzwala nas z uprzedzeń³³.

Jak tłumaczy powstawanie symbolu Merleau-Ponty? Kluczowym pojęciem jest „odchylenie”:

Gdy czytam książkę, czuję, że wszystkie słowa się zmieniły, a nie potrafię powiedzieć, na czym polega ta zmiana. Nowość użycia języka jest określona przez pewne stałe odchylenie, z którego nie potrafię od razu zdać sobie sprawy, a więc sens książki jest językowy³⁴.

Odpowiednik tego pojęcia znajdziemy we współczesnej teorii literatury. Na przykład kategorią odchylenia posługuje się amerykański literaturoznawca Harold Bloom, autor *Lęku przed wpływem*. Kryje się tam ono pod nazwą *clinamenu*. Termin ten zaczerpnął Bloom z Lukrecjusza: „...gdzie oznacza ono «odchylenie» w trajektorii atomów, które umożliwia zmianę we wszechświecie”. „*Clinamen*, czyli odchylenie, (...) musi być podstawowym pojęciem roboczym teorii Wpływu Poetyckiego”³⁵. Działanie, odejście od obyczaju językowego – to właśnie *clinamen*.

Merleau-Ponty przez pojęcie odchylenia rozumie to, że nowy sens, na przykład książki, powstaje dzięki odchyleniu od konwencjonalnej praktyki językowej. Według amerykańskiego literaturoznawcy zaś, chodzi o odchylenie od języka poetyckiego poprzednika; nie istnieje coś takiego, jak odrębny podmiot twórczy – każdy poeta uwikłany jest w „romans rodzinny” ze wszystkimi swoimi poprzednikami; nie istnieje także autonomiczny wiersz.

Bez względu na to, jak bardzo solipsystyczni są najbardziej silni z poetów, musimy przestać myśleć o poecie jako o solipsystycznym ego. Każdy poeta uwikłany jest w dialektyczną relację (przeniesienie, powtórzenie, błąd, komunikacja) z innym poetą bądź poetami³⁶.

– pisze Bloom i takie twierdzenie powinno być, według niego, punktem wyjścia dla krytyka literackiego – musi on swoją interpretację zakorzenić w utworach poprzedników autora analizowanego dzieła. Jest

³³ Ibidem, s. 225.

³⁴ Ibidem, s. 63.

³⁵ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Universitas, Kraków 2002, s. 57.

³⁶ Ibidem, s. 132.

to po prostu zawężenie rozumienia języka, w którym żyje autor, do języka jego prekursorów. Niemniej odchylenie w rozumieniu Blooma rządzi się tymi samymi zasadami, o jakich mówi francuski filozof.

Powtarzanie, operowanie tylko i wyłącznie językiem konwencjonalnym i w jego obrębie nie jest kluczem do powstawania aktu wystawiającego – Merleau-Ponty odrzuciłby zapewne kategorię *mimesis* rozumianą jako naśladowanie, powtarzanie; owszem – istotą znaku jest jego ciągle powtarzanie, ale to odchylenie, interpretacja zastanych znaczeń stanowi źródło powstania prawdziwego dzieła literackiego, prawdziwej ekspresji, aktu wysłowienia. Zatem metafora rozumiana jako odchylenie, zniekształcenie, modyfikacja w ujęciu Merleau-Ponty'ego to wykorzystanie podstawowego mechanizmu rządzącego językiem, to stworzenie nowej opozycji w języku. Jednak nie jest to opozycja międzyelementowa – taka jak w przypadku pary wysoki/niski – jest to opozycja pomiędzy „starym”, konwencjonalnym znaczeniem wyrazu a nowym, implikowanym przez inne umiejscowienie w języku, w obrębie nowej struktury, jaką jest dzieło literackie. To zamknięta w strukturze języka mała, doskonała podstruktura, której jednak nie można już w żaden sposób modyfikować ze względu na doskonałą ścisłość powiązań pomiędzy poszczególnymi znakami, są one bowiem podwójnie „obciążone” znaczeniem – jako część większej struktury i jako część utworu nadającego im nowe znaczenie w obrębie swej własnej struktury.

Janusz Sławiński, teoretyk literatury związany z tradycją strukturalistyczną, mówi o utworze poetyckim jako o przekazie skodyfikowanym³⁷ – jego składniki podlegają hierarchii i tworzą zamknięty układ. Znak językowy w literaturze staje się „tak nasycony”³⁸ znaczeniowo ze względu na napięcie pomiędzy większą i mniejszą strukturą. Otóż w artykule Sławińskiego pojawia się ważne dla moich analiz pojęcie osobliwości wypowiedzi poetyckiej – to ona jest źródłem tego natłoku informacji, jakie niesie ze sobą wyrwany ze swego zwykłego kontekstu językowego znak; każdy element w dziele literackim znaczy wielokrotnie, a wszystkie znaczenia są równoczesne, wieloznaczenie jest przeznaczeniem poezji³⁹. Zjawisko osobliwości/odchylenia zarówno w rozumieniu Sławińskiego, jak i Merleau-Ponty'ego polega na tym, że jeśli wartość znaku ma swe źródło w jego miejscu w systemie, w opozycji wobec innych znaków, pozycji na

³⁷ Patrz J. Sławiński, „Wokół teorii języka poetyckiego”, *Twórczość* 1961, nr 12.

³⁸ Używając określenia „tak nasycony” znaczeniowo, mam na myśli pewną nadobfitość, pomnożenie znaczenia za pomocą mechanizmów metafory.

³⁹ Patrz *ibidem*.

planszy reguł językowych, to jego wartość jednocześnie zmienia się i nie zmienia w momencie wyrwania go z tego miejsca i umieszczenia w nowej konfiguracji. Cała nowa konfiguracja odwołuje się do poprzedniego porządku, żeby stworzyć odbiorcy możliwość dotarcia do nowego znaczenia, ale jednocześnie sama jest właśnie nowym układem nowych znaczeń.

Odchylenie, deformacja, paralogia – zabiegi wprowadzające nowe znaczenia, można zamknąć w pojęciu metafory⁴⁰ – właśnie metafora jest fundamentem literatury. Lecz nie tylko literatury. Teresa Dobrzyńska, autorka wielu prac analizujących zjawisko metafory, pisze o niej:

Metafora jest – jak wiadomo – jednym z podstawowych, uniwersalnych mechanizmów komunikacyjnych. Ta powszechność występowania nie powinna jednak przesłaniać faktu, że wypowiedź metaforyczna narusza w pewnej mierze zasady użycia kodu, że uruchamia procesy sensotwórcze odmienne od tych, jakie towarzyszą zwykłemu zastosowaniu znaków językowych w ich dosłownym znaczeniu⁴¹.

Zrozumienie metafory jest zależne nie tylko od naszej znajomości potocznego znaczenia użytych słów, lecz odwołuje się również do kontekstu społecznego i kulturowego. Nie jest to więc mechanizm, który można zamknąć w określeniu „lingwistyczny”. Pokrywa się to z rozważaniami Merleau-Ponty’ego na temat charakteru języka w ogóle – język nie jest abstrakcyjnym tworem – jest uwikłany w całą sieć przeróżnych kontekstów, i podobnie rzecz się ma z metaforą.

Podsumujmy: na czym polega wartość metafory? Metafora to zainicjowane przez autora wspólne poszukiwanie nowego znaczenia – już wcześniej podkreślałam aspekt niedokonaności owego poszukiwania – metafora (jako akt wysławiający, nie tzw. martwa metafora), nie daje nam nowego znaczenia, ona jedynie zarysowuje jego mgliste kontury, jest pewnego rodzaju nadobfitością znaczenia. Ponownie myśl Merleau-Ponty’ego jest bliska teoretycznoliterackim wnioskom. Dobrzyńska pisze o metaforze, że jest ona

(...) poszukiwaniem predykatu, jakiego nie ma jeszcze w języku – poszukiwaniem, które nadawcy i odbiorcy narzuca pewną wspólną procedurę myślową. Jej spełnienie prowadzi co prawda do rozwiązań rozchwianych semantycznie, do pewnego stopnia indywidualnych, lecz są to rozwiązania sugestywne i bogate w treść⁴².

⁴⁰ Należy jednak nadmienić, że używam pojęcia metafory nie w węższym rozumieniu – jako konkretnego tropu stylistycznego, lecz jako określenia wszystkich sensotwórczych tropów stylistycznych.

⁴¹ T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie... studia o metaforze*, Instytut Badań Literackich, PAN, Warszawa 1994, s. 11.

⁴² *Ibidem*, s. 26.

„Rozchwianie semantyczne” dla badacza piszącego z perspektywy lingwistycznej to określenie pejoratywne, dla Merleau-Ponty'ego – jak najbardziej pozytywne: dopiero zachwianie językiem w jego posadach jest właściwą metaforą. Dzięki mechanizmowi metafory utwór literacki jest przestrzenny – trop stylistyczny pełni podobne funkcje, co Derridiański ślad – ten nie odsyła do konkretnego znaczenia, lecz do innych śladów (tak jak mowa w ujęciu Merleau-Ponty'ego odsyłająca sama do siebie), te znów do innych itd.⁴³ Podobnie z metaforą – jej nieskonkretyzowanie znaczeniowe jest uwikłaniem nas w całą sieć konotacji, nie tylko językowych, lecz także pragmatycznych⁴⁴. W efekcie osiągnięta zostaje wielopłaszczyznowość wypowiedzi, będącej likwidowaniem liniowości konwencjonalnego języka i jednocześnie tym, co Merleau-Ponty nazywa wezwaniem – wzywa odbiorcę do zmienienia samego siebie, do przekształcenia swej uwagi, do symultanicznego postrzegania wielu płaszczyzn znaczeniowych, do jakich odsyła go utwór literacki. Czytelnik uczestniczący w udanym akcie ekspresyjnym jest tym, kim był poprzednio, jest ciągle użytkownikiem „zwykłego języka”, ale jednocześnie zmienia się i staje się bogatszy o nowy język.

* * *

Dzieło literackie według Merleau-Ponty'ego (a raczej należałoby powiedzieć ogólniej: jakiegokolwiek dzieło sztuki) to zatem skomplikowany mechanizm prowadzący do rozwoju i bogacenia języka, to źródło namnażających się, nowych sensów, nowych horyzontów znaczeń. Odczytanie/zrozumienie tekstu to proces otwarty, wymagający aktywności ze strony czytelnika (jest to fenomenologiczne stanowisko, bardzo bliskie koncepcji polskiego fenomenologa Romana Ingardena), który może dokonać właściwej interpretacji jedynie wtedy, gdy horyzonty jego uniwersum interpretacyjnego zbiegają się z horyzontem autora tekstu. Metafora zaś jest narzędziem przekształcania języka, wzbogacenia świata dostępnych nam sensów, a „prawdziwe” dzieła sztuki, czy „wielkie” dzieła filozoficzne, to po prostu niewyczerpany do tej pory potencjał metafory/deformacji.

⁴³ Zresztą znaczącym w filozofii Derridy anagramem słowa ślad – *tracé* – jest *écart*, czyli odchylenie (patrz J. Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, „FA-art”, Bytom 1997, s. 52). Jako odchylenie określa Derrida na przykład pozycję swojej koncepcji filozoficznej wobec Heideggera – to odchylenie się w stosunku do języka filozofii Zachodu, to wreszcie poszukiwanie innego znaczenia i innego rozumienia słowa „znaczenie”.

⁴⁴ Patrz *ibidem*, s. 61.

Summary

The article aims at analysis of Merleau-Ponty's conception of the literary work as a source of new meanings. In his works, Merleau-Ponty tries to answer the question "how is it possible that a new meaning is created endlessly?". He points out that language evolves because of *parole parlante* – "the speaking speech", or "the existential language", which generates new meanings through deviations from conventional language – *parole parlée* ("the spoken speech"). Deviation, i. e. metaphor, is the basic mechanism of literary works. The other aim of the paper is to compare Merleau-Ponty's reflection with literary theory, and philosophical tradition, e. g. hermeneutics, structuralism and phenomenology. According to Merleau-Ponty the meaning of a literary work emerges from the relation between reader and text. Thus interpretation is viewed as a process of reader's continuous (re)constructing of the literary work's meaning. And developing of an interpretation equals experiencing a new meaning by a reader.