

Aleksandra Okopień-Sławińska

Semantyka "ja" literackiego : ("ja" tekstowe wobec "ja" twórcy)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (60), 38-63

1981

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.

Aleksandra
Okopień-Sławińska

Semantyka „ja” literackiego („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)

1. Dobitna formuła Emila Benveniste'a „Ten jest *ego*, kto mówi *ego*” pointująca personalistyczny wątek jego dociekań językoznawczych — kryterium osobowości związała ostatecznie z aktem słownej komunikacji¹. „Mówię” stało się kolejnym wariantem kartezjańskiego *cogito*, a filozofia podmiotu przybrała postać refleksji nad słowem. W tym ujęciu jednostka poprzez akt mowy zawładnąwszy słowem mianuje się *ja*, zdobywając podmiotową suwerenność i samoświadomość w procesie symbolicznego opanowywania świata i komunikowania się z innymi, których — mocą przynależną *ja* — wynosi do godności swoich osobowych partnerów.

Jednostka
w słowie

Nie jest moim zamiarem debatowanie, czy właśnie i czy tylko słowo stanowi archimedesowy punkt oparcia dla filozofii starającej się dociec, jak jednostka rozpoznaje się i utwierdza w swojej tożsamości. Tym, co chciałabym rozważyć, jest natomiast

¹ Filozoficzny sens tezy Benveniste'a o związku kategorii osoby z wypowiedzią ciekawie omówił J. Lalewicz: *Filozoficzne problemy językowej artykulacji podmiotowości*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” t. 22 1976, s. 295—316.

kwestia, jak jednostka w słowie się objawia i realizuje. Zadowolę się tutaj wskazaniem kilku wybranych wymiarów i zawężeń tej problematyki, zwłaszcza w odniesieniu do wypowiedzi literackiej.

2. Najtrudniejsza zdaje się odpowiedź na elementarne pytanie o sposób obecności mówiącego w jakimkolwiek wypowiedzianym przezeń zdaniu, nawet takim, w którym nazywa siebie *ja* i coś o sobie wprost komunikuje, jak np. *jem dżem; kocham Zosię; jestem czarnowidzem*. Treść takich zdań na pozór ściśle przylega do podmiotowo ujętych stanów rzeczy. W istocie jednak każde z nich zaświadcza bezspornie nie o tym, że wypowiadający je dżem, kocha Zosię czy jest czarnowidzem, ale o tym, że tak właśnie mówi. Zależnie od okoliczności mówienie to okazać się może wyznaniem, przysięgą, żartem, protestem, bluffem, a także dobieraniem współbrzmiających oksytonów lub banalnych przykładów. Jako taki lub inny czyn mówiącego wypowiedź zyskuje więc zawsze określone znaczenie pragmatyczne, nie w pełni zależne od sformułowanych w niej treści, a czasem wręcz z nimi skłócone, nieodmiennie jednak rozstrzygające o ostatecznym jej znaczeniu.

Między *ja* wprost przedstawionym w treści wypowiedzi a twórcą tej wypowiedzi istnieje zatem pewien nieredukowalny dystans i żadne starania o jak najwierniejsze samowysłownienie nie są w stanie tego dystansu zlikwidować. Zdanie *Przysięgam, że kocham Zosię* jako uściślenie zdania *Kocham Zosię* podaje tylko więcej informacji o mówiącym, nie zmniejsza jednak potrzeby ich weryfikacji. *Przysięgam* jest wprawdzie jawną formułą performatywną deklarującą spełnianie przez mówiącego określonego aktu mowy (przysięgi), ale wymagającą również jak inne formuły — rozstrzygającej interpretacji pragmatycznej. Może ona zarówno potwierdzić deklarowane znaczenie zwrotu *przysięgam*, jak też je zreinterpretować, czy wręcz podważyć jako deklara-

Mówi, że je

Performatywy też wymagają interpretacji

Rama
modalna

cję performatywną bez pokrycia, będącą w istocie nie przysięgą, ale np. kpina, usprawiedliwieniem, emfazą, gestem stylizatorskim czy parodystycznym. Ostateczny i globalny sens wypowiedzi nigdy się zatem nie wyczerpuje w znaczeniach wprost w niej sformułowanych (inaczej mówiąc: stematyzowanych). Z tego właśnie powodu przyjmuję, że stałym komponentem i zarazem determinantą całkowitego znaczenia każdej wypowiedzi jest jej znaczenie pragmatyczne², zawsze wykraczające poza wszelkie znaczenia eksplikowane, a krystalizujące się w zależności od sytuacji komunikacyjnej, której dana wypowiedź jest ośrodkiem i reprezentacją. Za zrekonstruowany odpowiednik tego znaczenia uważam swoistą dla każdej wypowiedzi ramę modalną, w której m.in. zawiera się semantyczna charakterystyka podmiotu mówiącego, implikowana przez językowe i komunikacyjne właściwości jego wypowiedzi i wcale nie tożsama z charakterystyką *ja* przedstawionego w danej wypowiedzi.

Rozstrzyga
sposób

3. Podkreślając dystans między *ja* przedstawionym a *ja* twórcy, nie utrzymuję jednak, by podmiotowość mówiącego w ogóle nie była w wypowiedzi zaświadczana, ani też by *ja* przedstawione nie mogło pozostawać w relacji odpowiedniości wobec mówiącego, jeśli takie są jego intencje. Sądzę natomiast, że w stanie czystym podmiotowy pierwiastek objawia się jedynie w akcie twórczości, a zatem realizuje się semantycznie nie przez to, co jednostka o sobie wprost mówi, ale przez sam sposób, w jaki się wypowiada i komunikuje z innymi. Właśnie ów sposób — przez który rozumiem zarówno organizację wypowiedzi, jak i jej nastawienie

² Koncepcję znaczenia pragmatycznego jako współczynnika semantycznego rozstrzygającego o finalnym znaczeniu wypowiedzi zarysowałam w rozprawie *Problemy semantyki wypowiedzi: o postaciach znaczenia*, W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego. Kraków 1976, s. 295—329.

komunikacyjne — jest źródłem implikowanych znaczeń składających się na wyobrażenie podmiotowego *ja* będącego jedyną niepodważalną reprezentacją twórcy w jego dziele. Podmiotowego *ja* nie przedstawia żadne sformułowane wprost znaczenie tekstu, natomiast wszystkie składniki tekstu jakoś się doń odnoszą i jego wizerunek współtworzą. Zastrzec trzeba jednak, że zawsze jest to wizerunek nie upostaciowany, ograniczony tylko do tych rysów osobowych, które wiążą się bezpośrednio czy pośrednio z użytkowaniem języka.

Natomiast *ja* przedstawione w tekście może być wyposażone we wszelkie cechy osobowościowe, lecz — niezależnie od woli samookreślenia się twórcy w tej postaci — pozostaje zawsze *ja* wymagającym weryfikacji, zmédiatyzowanym i unieruchomionym przez język, krótko mówiąc — *ja* uprzedmiotowionym.

Wprowadzając pojęcie *ja* uprzedmiotowionego, różnię się od Benveniste'a, który przedmiotowość uważał za wyznacznik formy *on*, natomiast formom *ja* i *ty* jako znakom twórczych uczestników komunikacji przyznawał bez zastrzeżeń — choć na różnych zasadach — znamię osobowości³. Ograniczył się on jednak wyłącznie do rozważania prostej relacji *ja* — *ty* — *on*, nie biorąc pod uwagę jej semantycznego rozwarstwienia w komunikacyjnej strukturze wypowiedzi, a zatem nie uwzględniając różnic między *ja* twórcy, *ja* podmiotu wypowiedzi i *ja* przedstawionym. Tymczasem opozycja między przedmiotowością a podmiotowością (czy też osobowością) jako semantycznymi cechami form osobowych realizuje się odmiennie na każdym poziomie komunikacyjnym.

4. Nieuchronne uprzedmiotowienie *ja* przedstawionego w tekście towarzyszy procesowi przechodzenia od podmiotowego aktu tworzenia do wytworu słów-

Ja uprzed-
miotowione

³ O uprzedmiotowieniu *ja* i *ty* pisałam w artykule *O semantyce form osobowych*. „Roczniki Humanistyczne” KUL t. XXIV 1976 z. 1, s. 39—49.

Od aktu
tworzenia
do wytworu

nego — wypowiedzi. Oto najważniejsze — jak są-
dę — współczynniki tego procesu. *Po pierwsze:*
tworzenie wiąże się nierozłącznie z eliminacją i wy-
borem możliwości — zarówno językowych, jak i my-
ślowych — które objawiają się twórcy, zanim jesz-
cze ustalił ostatecznie postać swej wypowiedzi.
Przyjęcie przezeń jakiegokolwiek słowa czy formy
jest równoczesnym odrzuceniem innych słów i form
dopuszczalnych w tej pozycji, a zarazem otwarciem
miejsca dla elementów nowych, uprzednio — być
może — nie będących jeszcze w polu uwagi. Proces
ten — zachodzący na różnych poziomach tworzenia:
od wyrazu czy morfemu aż po cząstki fabularne
i molekuly ideowe — jest w gotowej wypowiedzi
już zupełnie lub prawie nieuchwytny, zapadły w jej
niewysłowioną przeszłość, co najwyżej podległy ba-
dawczej rekonstrukcji. W zwykłym odbiorze zacie-
ra się zarówno czasowa dynamika jego przebiegu,
jak też wyparowuje „morze możliwości”, z którego
wyloniła się wypowiedź jako twór jedyny, jakby
od razu gotowy, mający własną — zupełnie inną —
dynamikę i czasowość. *Po drugie:* podmiotowy stan
rzeczy — kiedy słowo ma zdać z niego sprawę —
poddany zostaje językowej, a więc obcej mu, na-
turze wypowiedzi: dyskretnej, sekwencyjnej i li-
nearnej. Rozłożony zostaje zatem na następujące po
sobie cząstki, bez względu na to, że jako ów stan
jest jednością niepodzielną najpierw na *jem* potem
na *dżem*, czy też najpierw na *kocham* potem na
Zosię, nie mówiąc już o podziałach na mniejsze dro-
biny mowy, które są budulcem wypowiedzi. *Po trze-*
cie: podmiot chcący się wyrazić w mowie ma do
dyspozycji język, który nie jest jego indywidualnym
wytworem, tylko przekazany mu w użytkowanie
dziedzictwem całego społeczeństwa. Dla objawienia
swych najbardziej osobistych doznań czy momen-
talnych olśnień użyć musi słów pospólnych, obiego-
wych, nie przeznaczonych wyłącznie dla niego. For-
mując zaś je w wypowiedź musi — aby być zrozu-

mianym — sprostać niezliczonym społecznym konwencjom komunikacyjnym. Z tych powodów wszelkie samookreślenie się poprzez mowę przebiega jako proces obiektywizacji czy intersubiektywizacji indywiduum.

Budowanie wypowiedzi nie jest jednak biernym korzystaniem ze społecznego dobra, zawsze bowiem — choć w różnym stopniu — angażuje podmiotowy pierwiastek twórczości. O to, by ten pierwiastek najsilniej uwydatnić, hazardowe rozgrywki ze społecznymi konwencjami toczą poeci. Lecz nawet w swych najskrajniejszych dokonaniach zdolni są zaledwie spotęgować wyczuwalność działań *ja* podmiotowego, nigdy jednak nie mogą sprawić, by — objawione słowami — nie stało się *ja* uprzedmiotowionym⁴.

Tak więc mowa, a mowa poetycka w szczególności, jawi się jako teatr, gdzie jednostka zdejmując kolejne maski nie potrafi odsłonić swej nagiej twarzy, i gdzie nakładając maski nie może nigdy swej twarzy całkowicie ukryć, i gdzie widz nie jest pewien, czy widzi twarz, czy maskę, i która z nich jest prawdziwsza.

Mowa
poetycka
jako teatr

5. Każda wypowiedź, a dzieło literackie szczególnie wyraziście, stawia nas wobec zjawiska, którego przyczyny zakorzenione są głęboko w istocie języka i komunikacji, a które można nazwać — paradoksem twórcy. Paradoks polega na tym, że z jed-

⁴ Nieustanne napięcie między podmiotowym a przedmiotowym statusem *ja*, które obserwuję w mówieniu o sobie i opisuję w kategoriach semantyki wypowiedzi, przedstawione zostało kilkadziesiąt lat temu w terminach behawioralnej socjologii przez George'a Herberta Meada. Rozróżnił on i przeciwstawił dwa wcielenia *ja*: *I* i *me* (które w polskim tłumaczeniu nazwane zostały właśnie *ja* podmiotowym i *ja* przedmiotowym) w sposób do dzisiaj pobudzający myślowo i wcale nie odległy od współczesnej wizji człowieka rozpoznającego siebie w procesie społecznej komunikacji. Por. G. H. Mead: *Umysł, osobowość i społeczeństwo*. Przeł. Z. Wolińska, wstęp A. Kłosowska. Warszawa 1975.

Paradoks
twórcy

nej strony wszystko, co jest w dziele, powołane zostało do istnienia przez intencję i działanie autora, że odpowiada on za sens każdego słowa, każde zdanie może przedstawić jako swoje zdanie, a każdą postać może uczynić swoim rzecznikiem; z drugiej jednak strony z żadnym swoim słownym wcieleniem w jakiegokolwiek konfiguracji znaczeniowej nie może być w pełni utożsamiony i zawsze pozostaje na zewnątrz treści swej mowy i swego dzieła.

Ja podmiotowe i autor

Nieuchronne i niezależne od autorskich intencji uprzedmiotowienie każdego przedstawionego w tekście *ja* jest fundamentalnym objawem tego paradoksu. Ale odbija się on także we właściwościach implikowanego *ja* podmiotowego, milczącego na swój temat i nie upostaciowanego. Choć uważam je za tekstowego reprezentanta autora, również i ono nie jest z nim całkowicie identyczne — ale uboższe i bogatsze zarazem. Portretuje go bowiem w jednej tylko roli: w roli nadawcy utworu, w jednym czasie: w czasie tworzenia, i utrwała w jednym spełnionym działaniu: w dziele; z tych względów jest cząstkową reprezentacją autora, nie ogarniającą pełni jego ludzkiej osoby. Zarazem jednak ujawnia go w tym, co w jego działaniu było nieuświadomiane, niezamierzone, automatyczne — pod tym względem *ja* podmiotowe przekracza świadomość autora i obiektywizuje jego poczynania w sensach mu niedostępnych. Pomimo tej niesymetrycznej odpowiedniości tylko *ja* podmiotowe pozostaje, we wszystkich okolicznościach komunikacyjnych, jedynym niekwestionowalnym źródłowym odbiciem i przekazem gestu autorskiego oraz najwyższą instancją weryfikacyjną wobec *ja* stematyzowanego. Oczywiście, jak każdy dokument znakowy, a więc i wszystko w dziele — podlega zmiennym interpretacjom odbiorczym.

6. Wywód mój nie zmierza do zakwestionowania przytoczonej na wstępie formuły Benveniste'a, niemniej — jakby nie całkiem ufając jej apodyktycz-

nej prostocie — docieka, jakie się za nią skrywają komplikacje. Odpowiedniość między tym, kto jest *ego*, a tym, kto mówi *ego*, nie jest bowiem ani automatyczna, ani bezpośrednia, a objawianie się *ja* w dziele okazuje się chyba najtrudniejszym do uchwycenia, choć podstawowym, wymiarem jego semantyki.

Komplikacje polegają tu co najmniej:

po pierwsze — na wielości poziomów nadawczych (czyli objawień *ja*) zaświadczonych w tekście i poprzez tekst⁵;

po drugie — na ich różniznaczej odpowiedniości wobec *ja* twórcy;

po trzecie — na możliwości ukrywania się mówiącego w formach innych niż *ja*, a więc na wprowadzaniu transpozycji form osobowych⁶;

po czwarte — na uzależnieniu znaczenia każdego *ja* nie tylko od ekwiwalencji „pionowych” (miedzyposiomowych) zorientowanych na twórcę, ale również od udziału *ja* we wszystkich „poziomych” relacjach komunikacyjnych ustanawiających i konkretyzujących jego odniesienia do tych, którzy są *nie-ja*;

po piąte — na semantycznej zmienności układu literackich relacji osobowych zależnie od tego, czy rekonstruuje się go z perspektywy twórcy, czy też z perspektywy możliwych sytuacji odbiorczych, czy — wreszcie — na podstawie struktury dzieła.

Wielowymiarowość i niejednoznaczność wizerunku *ja* wynikają ponadto ze zróżnicowania sposobów przekazu utworu, który może docierać do odbiorcy jako tekst bądź wypowiedany przez twórcę (wystę-

⁵ Por. A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1971, s. 109—125. Przedr. w: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wybór H. Markiewicza. Wrocław 1976.

⁶ Por. A. Okopień-Sławińska: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* „Teksty” 1977 nr 5—6, s. 42—77 oraz w: *Tekst i fabuła*. Pod red. C. Niedzielskiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1979.

Skomplikować
Benveniste'a

Mówienie —
zapis

pującego np. w roli improwizatora, gawędziarza, bazarza, agitatora), bądź utrwalony w piśmie (np. jako prywatny rękopis lub opublikowana książka), bądź odtwarzany przez osobę trzecią (np. cytowany lub odgrywany przez aktora)⁷. Pomijając tę ostatnią ewentualność, zatrzymam się dalej przy konsekwencjach, jakie dla semantyki *ja* stwarza opozycja: mówienie — zapis, by potem aż do końca pozostać przy okolicznościach przekazu książkowego.

Mowa to też
wyraz nie-
bezpośredni

7. Ustalić przede wszystkim wypada, czy uprzedmiotowienie *ja* zachodzi zarówno w wypowiedzi mówionej, jak i pisanej, co ściśle zależy od rozstrzygnięcia kwestii, czy żywa mowa jest uzewnętrznieniem tworzenia, czy też prezentacją wytworu. W pierwszym wypadku można by uważać ją za bezpośredni wyraz podmiotowości, w drugim zaś należałoby przyjąć, że podobnie jak inne rodzaje wypowiedzi nie może przedstawić podmiotu inaczej, jak tylko uprzedmiotawiając go w przekazie znakovym. Skłaniam się ku tej drugiej opinii, sądzę bowiem, że sam podmiotowy akt twórczości rozgrywa się w jakiejś niedostępnej z zewnątrz *Vorgeschichte* mowy, kryjącej proces stawania się wypowiedzi. Wszelka zaś wypowiedź objawia się zarówno w żywej mowie, jak i w piśmie już jako wytwór znakovy — rezultat dokonanych wyborów — nie tożsamy ze swoją podmiotową prehistorią, a tylko sobą o niej zaświadczający i — ewentualnie — o niej informujący za zwykłą cenę semantycznej obiektywizacji i upośrednienia. Sytuacja taka nie ulega zmianie zależnie od tego, czy w świadomości mówiącego między formowaniem wypowiedzi a jej powiedze-

⁷ Bogactwo i złożoność problematyki odtwarzania dzieła znakomicie uprzytamnia rozprawa J. Ziomek *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1977, s. 71—92. Przedr. w: J. Ziomek: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980.

niem zarysowuje się, czy też nie zarysowuje jakiś uchwytne przedział. A zatem: każda wypowiedź rodzi się jako akt, lecz objawia się jako wytwór.

Zdaniem tym nawiązuję celowo do formuły Paula Ricoeura: „Każda wypowiedź spełnia się jako zdarzenie, lecz jest rozumiana jako sens”⁸ — sytuującej wypowiedź wobec systemu językowego (jako zdarzenie) i wobec odbioru (jako sens). Pozostaję pod wrażeniem tej formuły i całej rozprawy Ricoeura, najświetniejszej ze znanych mi na ten temat, niemniej inaczej prowadząc swoją myśl nie mogę wpisać jej w wyobrażenia Ricoeurowskie. Zdarzeniowość wypowiedzi wiąże więc ściśle z podmiotowym aktem tworzenia, a nie tylko definiuje w przeciwieństwie do beczasowego i bezpodmiotowego bytowania systemu języka. W rezultacie traktuję ją jako swego rodzaju hipotetyczny uprzedni stan mowy, niedostępny bezpośrednio w odbiorze, natomiast wyprowadzalny *ex post* z empirycznego faktu zaistnienia wypowiedzi, którą ktoś musiał powołać do życia. Wypowiedź uzewnętrzniona w jakiegokolwiek — mówionej czy pisanej — postaci nie jawi się więc już jako zdarzenie, nie jest bowiem podmiotowym aktem twórczym, tylko jego rezultatem — językowym przekazem semantycznym. Zrównując pod tym względem sytuację mowy i pisma, różnię się od Ricoeura, który mowę żywą przeciwstawia zapisowi i zdecydowanie zbliża ją ku sferze zdarzeniowości⁹, szczególnie akcentując brak dystansu między mówiącym a jego wypowiedzią:

Zdarzeniowość wiąże się z aktem tworzenia

Wypowiedź nie jest zdarzeniem

⁸ P. Ricoeur: *Zdarzenie i sens wypowiedzi*. Przeł. E. Biełkowska. W: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, opracowanie i posłowie S. Cichowicz. Warszawa 1975, s. 241.

⁹ W mówieniu dostrzega Ricoeur dopiero załazki sytuacji, która ustali się w piśmie: „w piśmie dochodzi do pełnej manifestacji tego, co potencjalne, rodzące się, początkowe w słowie żywym, to znaczy do oddzielenia sensu i zdarzenia” (*ibidem*, s. 242). Na temat mowy i pisma jako odrębnych form bytowania słowa powstała już spora, przede

„Otóż w wypowiedzi mówionej odniesienie do mówiącego osobnika ma charakter bezpośredni, który można przedstawić w ten sposób: subiektywna intencja mówiącego osobnika oraz sens wypowiedzi tak się pokrywają, że na jedno wychodzi zrozumieć to, co chciał powiedzieć mówiący, oraz to, co chciała powiedzieć wypowiedź. (...) Natomiast w wypowiedzi pisanej intencja autora i sens tekstu przestają się pokrywać: *rozzszepienie na sens słowny i na intencję pomyślaną staje się prawdziwą stawką w zapisie wypowiedzi*; nie oznacza to, iżby można było wyobrazić sobie tekst bez autora, więc wypowiedzi z wygłaszającym ją osobnikiem nie jest usunięta, lecz rozluźniona i pokomplikowana”¹⁰.

Wbrew pozorom werbalnym twierdzenie Ricoeura, utożsamiające sens mowy z autorską intencją, nie dotyczy tej samej sprawy, która mnie nurtuje. Nie zastanawiam się bowiem nad ewentualnym nakładaniem się lub rozchodzeniem intencji twórcy i sensów jego wypowiedzi, ale nad tym, czy *ja* stematyzowane w słowach można uważać za semantyczny ekwiwalent *ja realnego autora*. Odpowiadam negatywnie i generalizująco. Stematyzowanie polega przecież na utrwaleniu w znaczeniach znaków językowych, a kamieniem węgielnym semantycznej relacji znakowej jest nieidentyczność, dystans, szczylina między znaczeniem znaku a jego zewnętrznym odniesieniem. Nie ma żadnego powodu, by to ogólnie wszystkim francuska, literatura. Śladami jej podążają u nas zwłaszcza E. Szary, J. Lalewicz, W. Grajewski.

¹⁰ *Ibidem*, s. 243. Podkreślone przeze mnie zdanie w oryginalnie brzmi: „cette dissociation du sens verbal et de l'intention mentale est le véritable enjeu de l'inscription du discours” (*Événement et sens dans le discours*. W: *Paul Ricoeur au la liberté selon l'espérance*. Présentation, choix de textes, biographie, bibliographie par M. Philibert. Paris 1971, s. 181). Wydaje się, że tłumaczenie trochę zacierza myśl autora, którą odczytuję następująco: „to rozchodzenie się sensu słownego z intencją myślową staje się prawdziwie hazardową stawką zapisu wypowiedzi”. Sama tłumaczka musiała wahać się co do ostatecznej wersji przekładu, gdyż we wcześniejszej publikacji rozprawy Ricoeura nadała temu zdaniu zgoła inną postać: „rozzszepienie na sens werbalny i na intencję pomyślaną staje się kamieniem węgielnym zapisu mowy” („Teksty” 1972 nr 6, s. 109).

Znak
implikuje
dystans

ne prawo semantyczne przestawało działać wówczas, gdy znaczenia wypowiedzi odnoszą się do jej twórcy. Bardziej szczegółowe motywacje nieuchronności uprzedmiotowienia *ja* przedstawionego w tekście już omawiałam, podobnie jak formę tekstowej obecności implikowanego *ja* podmiotowego, które w wypowiedzi literackiej nazywam podmiotem utworu i wyraźnie odróżniam od narratora czy podmiotu lirycznego.

8. Twierdząc zatem, że rozszczepienie na *ja* przedmiotowe i *ja* podmiotowe jest nieuniknione we wszystkich — pisemnych czy ustnych — formach komunikowania o sobie, nie uważam bynajmniej, że między statusem *ja* w piśmie i w mowie nie ma istotnych różnic. Przeciwnie, sposób przekazu wypowiedzi tak dalece modyfikuje osobowe relacje komunikacyjne, że semantyki utworu literackiego w jego współczesnym bytowaniu nie można rozumieć inaczej niż jako semantyki tekstu opublikowanego w postaci pisemnej. Zapis jest przecież jedyną liczącą się dzisiaj w odbiorze formą przekazu literatury.

Fundamentalną i brzemioną w konsekwencje właściwością komunikacji pisanej w odróżnieniu od ustnej jest odcięcie nadawania od odbioru, a więc zniweczenie wspólnoty czasowej, przestrzennej (a szerzej: odniesieniowej) i — zwłaszcza — osobowej, jaka cechuje kontakt usłny. W rezultacie:

- 1) zaciera się oczywistość personalnej więzi twórcy z przedstawionym *ja*;
- 2) jeszcze większy rozbrat następuje między czytelnikiem a tekstowymi wcieleniami odbiorczego *ty*;
- 3) znika odpowiedniość między formą wypowiedzi przedstawionego *ja* a wypowiedzią autorską;
- 4) uwieloznaczniają się i gmatwają odniesienia dialogowe na wszystkich poziomach komunikacji — zarówno przedstawione w tekście, jak przezeń zadookumentowane czy też za jego pośrednictwem nawiązane;

Mówić
i pisać —
to nie to
samo

Ja i ty
w wypowiedzi
ustnej

5) traci bezwzględnie pewny punkt oparcia tekstu — sfera *deixis*.

W wypowiedzi ustnej *ja* zawsze odnosi się do mówiącego, zaś *ty* lub inna forma zwrotu — do słuchacza¹¹. W tym sensie są więc oni obaj jako konkretne osoby obecni, tj. wskazani, a zarazem uprzedmiotowieni w wypowiedzi. Słuchacz nie musi oczywiście akceptować jakiegokolwiek rysu osobowościowego przypisanego mu przez mówiącego, nie może się jednak uchylić od nadanej mu roli komunikacyjnej. Ta prosta sytuacja obecności obu partnerów ulega niekiedy pewnym komplikacjom (np. gdy mówiący zwracając się do kogoś ma faktycznie na uwadze jako słuchacza inną osobę), ale w zasadniczych rysach utrzymuje się we wszystkich ustnych kontaktach. Za to radykalnie zmienia się w utworze literackim.

Tylko
implikowany
podmiot
utworu

9. Tutaj jedynie implikowany podmiot utworu pozostaje niekwestionowanym, choć — jak już wskazywałam — niezupełnym odbiciem twórcy, natomiast wszelkie inne *ja* tekstowe (zarówno narratora, podmiotu lirycznego czy postaci) łatwo ulegają personalnej autonomizacji. Aby funkcjonować jako znak autora, *ja* tekstowe musi zatem zostać wyposażone w szczególne cechy identyfikacyjne, które dwojako mogą sugerować jego osobową tożsamość z autorem: 1) przez przypisanie mu przypadków biografii i rysów osobowościowych autora, 2) przez nadanie jego wypowiedzi znamion mowy odautorskiej.

Cechy pierwszego rodzaju są bardziej spektakularne, zwłaszcza poszlaka nazwiskowa¹², ale wobec

¹¹ Nie dotyczy to, oczywiście, form pierwszej czy drugiej osoby występujących w wypowiedziach przytaczanych przez mówiącego, a więc form z innego, „niższego” poziomu komunikacji.

¹² Poszlacz nazwiskowej nie przypisuję tak rozstrzygającego znaczenia jak Philippe Lejeune (*Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. Labuda. „Teksty” 1975 nr 5, s. 31—49), który uważa ją za podstawę „paktu autobiograficznego” zawieranego przez autora z czytelnikiem. Poszlaka nazwiskowa bywa,

dzieła zewnętrzne, obliczone na dodatkową, pozatekstową orientację odbiorcy, jakby na resztkę jego życiowej znajomości z twórcą.

Cechy drugiego rodzaju, zakorzenione w wypowiedzeniowej strukturze dzieła, objawiają się przede wszystkim poprzez zgodność charakteru językowej kompetencji, a także założeń komunikacyjnych realizowanych na różnych poziomach nadawczo-odbiorczych. Jeśli więc *ja* z jakiegokolwiek poziomu nadawczego (np. *ja* bohatera lub narratora) ma być odpowiednikiem *ja* autorskiego, to między ich mową, a także mową innych *ja* z poziomów pośredniczących (zwłaszcza podmiotu utworu) nie mogą zaznaczać się żadne istotne różnice językowych horyzontów i komunikacyjnego usytuowania.

10. Wbrew obiegowym wyobrażeniom zasięg tak rozumianej odpowiedniości między kolejnymi poziomami nadawczymi jest w dziełach literackich mocno ograniczony. Naturalną bowiem i współcześnie powszechną formą wypowiedzania się autorskiego¹⁸ jest

zwłaszcza współcześnie, jednym z rozmaicie wykorzystywanych sposobów literackiej gry z odbiorcą. Jak wyrafinowanie może wprowadzać na mylne tropy, przypomina efektowny przypadek napisanej przez Gertrudę Stein *Autobiografii Alicji B. Toklas*, gdzie nazwisko autorki nosi nie narratorka, lecz jedna z bohaterek jej opowieści. Gertruda Stein zatem przedstawia się jako Alicja B. Toklas pisząca o swoim życiu, a w nim zwłaszcza o Gertrudzie Stein, przy czym cała ta autobiograficzna maskarada zostaje przy końcu utworu odsłonięta, a więc wprost wprowadzona w jego tekstową strukturę komunikacyjną.

¹⁸ Do tego wymiaru komunikacji literackiej, ale nie — jak chce J. Lalewicz — do całej sytuacji komunikacyjnej utworu odnoszę jego istotne spostrzeżenie dotyczące neutralizacji opozycji między TY i ON:

„Pisanie i czytanie powołuje do istnienia podmiot — piszącego lub czytającego — postawiony wobec drugiej osoby zredukowanej w porównaniu z dialogowym TY. Powieść czy esej nie jest «tym, co JA CI komunikuję», lecz raczej «tym, co JA piszę — dla NICH (czytelników)». I czytana jest jako «to, co tu jest przez NIEGO (autora) napisane», a nie «to, co TY MI komunikujesz»” (*Filozoficzne problemy...*, s. 305).

Zaznaczyć muszę, że — jak to m.in. wyniknie z dalszych

Zgodności
językowej
kompetencji

Pisanie dla
publikacji

pisanie dla publikacji, czyli przeznaczone dla mniej lub bardziej anonimowego, przypadkowego i wieloosobowego adresata, a nie skierowane do prywatnie znajomego człowieka. Pisanie owo jest zwrócone ku przyszłemu czytaniu, co znaczy, że wobec założonego momentu odbioru moment nadawania pozostaje zawsze w jakiejś przeszłości. Wszystko to likwiduje, a przynajmniej zaciera właściwą mowie żywej nadawczo-odbiorczą więź personalną oraz wspólną sytuacyjną i czasową. Wymaga natomiast dodatkowej — w stosunku do zwykłego porozumiewania się — wspólnoty kodowej. Wypowiedź autorska przybiera bowiem status utworu, podlega zatem stosownym konwencjom literackim, w ich kontekście formuje swoje znaczenie i zależnie od ich czytelności — odsłania się odbiorcy.

Tymczasem bardzo niewiele utworów taką ogólną sytuację wypowiedzi autorskiej bezpośrednio przedstawia czy choćby uwzględnia w koncepcji tekstu. Wręcz przeciwnie, fundamentem literackich konwencji gatunkowych są przeważnie formy wypowiedzi związane z zupełnie innym układem komunikacyjnym niż ten, który determinuje mowę autorską. I wówczas, wbrew niej lub pomimo, utwór przybiera np. postać wypowiedzi mówionej, spontanicznej, konkretnie adresowanej, intymnej, aktualnej, odwołującej się do przestrzennej wspólnoty kontaktu, obliczonej na dialogową wymianę ról itp.

Liryka

11. Szczególnie ostre napięcie między mową autorską a mową prezentującego się w tekście *ja* stwarzają gatunki liryczne. Napięcie to objawia się jako nie spotykany gdzie indziej splot przeciwieństw i powinowactw. Warto zatem poświęcić mu więcej uwagi.

U podstaw monologu lirycznego, będącego kanoniczną formą wypowiedzi *ja* lirycznego, leży konwen-

wywodów — sytuacja lektury wydaje mi się bardziej złożona i możliwa do realizacji na różne sposoby.

cja prezentyzmu relacji. Polega ona przede wszystkim na założeniu, że spektakl mowy *ja* odbywa się w tej właśnie, zawsze teraźniejszej chwili, jednoczącej mówienie i dzianie się tego, o czym mowa. Niezmienne „teraz” relacji ogarniać może myśli, odczucia czy zachowania *ja* bez względu na ich czasową rozpiętość i uszeregowanie. Wszystkie one stają się równie zbliżone do momentu wypowiedzi, który trwa niezależny od zewnętrznie zdeterminowanych wyznaczników, zdolnych ograniczyć zasięg jego teraźniejszości.

Prezentyzm
relacji

To czasowe zespolenie mówienia i dziania się łatwo znajduje motywację sytuacyjną w takich zwłaszcza lirykach, w których aktywność podmiotu przybiera formę np. wspomniania, wyznawania, rozważania, napominania, a więc formę aktywności duchowej dokonującej się poprzez mowę. Przykładem — *Smutno mi Boże* Słowackiego. Natomiast w przypadkach aktywności innego rodzaju między rolami *ja* lirycznego jako działającego bohatera i zarazem aktualnego sprawozdawcy następować może pewien rozdzźwięk, usankcjonowany jednakże przez tradycję poetycką.

Klasyczną realizacją takiego rozchwianego funkcjonalnie wizerunku podmiotu jest Mickiewiczowski sonet *Bajdary*, gdzie relacja w pierwszej osobie czasu teraźniejszego przedstawia działania nie stwarzające żadnych sytuacyjnych uzasadnień ani możliwości dla prowadzenia takiej relacji. W rezultacie, wbrew sugestiom formy gramatycznej, wypowiada nie jakby „odkleja się” tu od sfery przedstawionych działań i nie dając się z nimi zharmonizować, zostaje przez nie jakby przysłonięte. Dlatego też trudno o prostą odpowiedź na pytanie, *kiedy* właściwie mówi ten, kto powiada o sobie:

Przykład
Bajdarów

Wypuszczam na wiatr konia i nie szczędzę razów;
Lasy, doliny, głązy, w kolei, w natłoku
U nóg mych płyną, giną jak fale potoku;
Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów.

A gdy spieniony rumak nie słucha rozkazów,
Gdy świat kolory traci pod całunem mroku,
Jak w rozbitym zwierciadle, tak w mym spiekłym oku
Snują się mary lasów i dolin, i głązów.

Ziemia śpi, mnie snu nie ma; skaczą w morskie łona,
Czarny wydęty bałwan z hukiem na brzeg dąży,
Schylam ku niemu czoło, wyciągam ramiona,

Pęka nad głową fala, chaos mię okrąży;
Czekam, aż myśl jak łódka wirami kręcona,
Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży.

Konwencja lirycznego prezentyzmu — w tradycji poetyckiej realizowana na wiele sposobów — ma znaczny wpływ na możliwość wzajemnej ekwiwalentyzacji kolejnych poziomów nadawczych utworu. Nie tylko bowiem może — jak zaświadcza sonet Mickiewicza — komplikować wewnątrztekstowe odniesienia między *ja* działającym a *ja* relacjonującym, ale również utrudniać utożsamianie monologu lirycznego z wypowiedzią autorską, opartą na zupełnie odmiennych założeniach komunikacyjnych.

Wypowiedź
autorska
a monolog
liryczny

Teraźniejszość wypowiedzi autorskiej w przeciwieństwie do terażniejszości monologu lirycznego nie polega na współczesności mówienia i dziania się; autor może bowiem rozmaicie sytuować się wobec tego, co czyni przedmiotem swej mowy. Jej terażniejszość zrelatywizowana jest do procesu tworzenia: rodzi się wraz z kolejnymi momentami tego procesu i wraz z nimi zapada w przeszłość. Nie przypomina przeto rozciągłej terażniejszości relacji lirycznej, trwającej niezależnie od czasu własnego przebiegu i od czasowego układu wprowadzanych motywów¹⁴. Poszczególne działania bohatera *Bajdarów* nie są wobec siebie jednoczesne, natomiast terażniejszość relacjonującego zwrotu „wypuszczam na wiatr konia” równa jest terażniejszości zwrotu

¹⁴ Z kolei terażniejszość mowy podmiotu utworu w odróżnieniu z jednej strony od mowy lirycznego *ja*, z drugiej zaś od mowy autorskiej zakotwiczona jest — jak sądzę — w czasowej rozciągłości samego tekstu dzieła, a więc w jego językowym przebiegu. Rodzi się i mija wraz z następowaniem jego kolejnych segmentów.

„skaczę w morskie łona” czy finalnego „czekam”. Tylko układ tekstu, a nie sposób relacji sprawia, że owo „czekam”, po którym nie następuje żadna dalsza informacja o bohaterze, pozostaje w odróżnieniu od poprzedzających je działań — czekaniem bez końca.

Odmienności
temporalne

Niedopasowanie konwencji monologu lirycznego do uwarunkowań wypowiedzi autorskiej objawia się nie tylko w odmienności założeń temporalnych. Wypowiedź autorska jest, jak wspomniałam, zdana na kontakt pośredni, za pomocą pisma rozpowszechnianego drukiem i zwróconego do przyszłego odbiorcy — anonimowego uczestnika literackiej publiczności. Monolog liryczny natomiast prezentuje się najczęściej jako wypowiedź nastawiona na kontakt osobisty, przede wszystkim bezpośredni i aktualny, a jeśli przyszedł, to w każdym razie powodowany zindywidualizowanymi motywacjami. Jest to więc mowa wprost kierowana do określonego adresata i odwołująca się do wspólnoty komunikacyjnego *hic et nunc*. Taki charakter kontaktu wiąże się z podmiotowym nacechowaniem monologu lirycznego jako wypowiedzi szczególnie osobistej i zaangażowanej, jako wyznania — dającego wyraz wewnętrznym doświadczeniom *ja* mówiącego oraz jego reakcjom na zewnętrzną.

Mowa
w obrębie
hic et nunc

Wszystkie wyróżnione dotąd — a na użytek mego wywodu sprowadzone do rysów wzorcowych — właściwości monologu lirycznego, takie jak prezentyzm relacji, bezpośredniość komunikacyjna czy nastawienie na ekspresję osobowości, skłaniają, by odbierać go jako mowę spontaniczną, nie formowaną z poetycką premedytacją. Prawo do tak rozumianej spontaniczności nie jest dane mowie autorskiej, ponieważ funkcjonując w obrębie pewnej kultury literackiej, musi ona — aby zyskać status utworu literackiego — realizować konwencje przez tę kulturę usankcjonowane.

Mowa
spontaniczna

Obie są
razem

Rekonstruuując odmienne uwarunkowania i cechy komunikacyjne monologu lirycznego i mowy autorskiej, przeciwstawiałam dotychczas obie te formy niemal jak gdyby egzystowały niezależnie w odrębnych przekazach. Tymczasem wspólnym polem ich realizacji i starcia jest ten sam utwór literacki. Zrozumiałe, że struktura semantyczna utworu, który na różnych poziomach nadawczo-odbiorczych realizuje odmienne koncepcje mowy, musi być efektem i świadectwem tych przeciwieństw. Jak zatem od-ciskają się one w budowie znaczeniowej utworu lirycznego?

Przede wszystkim powodują trwałe napięcie między rzeczywistą sytuacją nadawczo-odbiorczą utworu a sytuacją założoną bądź ujawnioną w jego tekście. Ponadto uniemożliwiają bezsporne podmiotowe przyporządkowanie rozmaitych konstrukcji wypowiedzeniowych, stając się źródłem istotnych powikłań znaczeniowych tekstu.

Dwie
instancje
podmiotowe

Tekst poetycki jawi się jako twór i odbicie dwóch rozmaitych instancji podmiotowych: autora (reprezentowanego w strukturze utworu przez podmiot utworu) oraz *ja* lirycznego. O zarysowujących się między nimi różnicach, wynikłych z odmienności koncepcji i osadzenia ich mowy, już wspominałam, przemilczając jednakże drugi biegun ich wzajemnych odniesień, a mianowicie programowo kształtowaną — więź osobowościową. Liryka bowiem niezwykle silnie akcentuje osobową tożsamość *ja* lirycznego z autorem, manifestując intymność i prawdę ujawnianych przeżyć, autentyczność wyznań i słownych demonstracji. W ten sposób uwierzytelnia przekazywane treści, potęguje swą siłą motywacyjną oraz zdolność wywoływania empatii i odbiorczego zaangażowania. Sugestia więzi z autorem powstaje nie tylko pod wpływem impulsów tematycznych, ale również pod presją semantyczną pierwszoosobowej formy wypowiedzi. Ponadto w sferze osobowościowo-psychologicznej pobudzana jest —

paradoksalnie — przez te same cechy monologu lirycznego, które w sferze założeń komunikacyjnych przeciwstawiają go mowie autorskiej. Zarówno bowiem prezentyzm relacji, jak i bezpośredniość kontaktu czy podmiotowość ekspresji wzmacniają wrażenie szczerości i osobistego tonu — przypisywanych wprost twórcy.

Tak więc *ja* liryczne, mimo iż sytuacja jego mowy pozostaje w skłóceniu z osadzeniem słowa autorskiego, pełni w jakiejś mierze także rolę autorskiego sobowtóra. Ta dwoistość osobowa *ja*, skomplikowana ponadto — jak to dalej wyniknie — przez wielopostaciowość *ty*, powoduje szczególnie znamienne dla utworów lirycznych zawikłania odniesień deiktycznych¹⁵, często bowiem nie pozwala ustalić, jaka instancja podmiotowa stanowi centrum tych odniesień oraz np. czyim partnerem jest występujące w tekście *ty*.

Rejestr semantycznych powikłań tekstu poetyckiego, wywołanych niejednoznacznością objawień *ja*, na tym bynajmniej się nie wyczerpuje. Największą bodaj trudność interpretacyjną sprawia ogólna zasada stylistycznej organizacji wypowiedzi, poddanej równoczesnemu naciskowi dwu sprzecznych idei: spontaniczności i kunsztowności wysłowienia. Wypowiedź poetycka przedstawia się zarazem jako monolog liryczny, czyli zindywidualizowana i momentalna ekspresja słowna *ja* lirycznego, oraz jako skodyfikowana literacko sztuka monologu lirycznego uprawiana przez autora. Każde zdanie utworu w pewien sposób przynależy do obu tych instancji podmiotowych, każde też może budzić rozterkę co do tego, czyj głos przekazuje. Monolog liryczny otwar-

Autorski
sobowtór?

Spontanicz-
ność
i kunsztow-
ność

¹⁵ Z rzadką wnikliwością uprzytomnił je na przykładzie poezji Przybosa Zdzisław Łapiński w studium *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosa*. W: *Przestrzeń i literatura*. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. Wrocław 1978, s. 297—307.

cie deklaruje się jako głos *ja* lirycznego. Ale jak owo *ja*, bez reszty zaabsorbowane swoją sytuacją egzystencjalną, może mówić 13-zgłoskowcem, dobierać współbrzmienia, układać wersy w formę sonetową, komponować kunsztowny porządek tropów semantycznych i figur składniowych? Jak jego intymne wyznanie może okazywać się przemyślną realizacją całego zespołu ponadindywidualnych konwencji gatunkowo-stylistycznych?

Wielopodmiotowość
słowa
poetyckiego

Rozwiązanie tego rodzaju dylematów wymaga założenia wielopodmiotowości odniesień słowa poetyckiego — przynajmniej do przedstawionego w tekście *ja* oraz do *ja* autorskiego (przypominam: reprezentowanego w dziele przez podmiot utworu). Ten sam układ słowny w odniesieniu do *ja* lirycznego może funkcjonować jako zwykłe powiadomienie, w odniesieniu zaś do *ja* autorskiego — jako spełnienie literackich konwencji. Z gry i napięcia między tymi dwoma odniesieniami powstaje głęboka niezwykłość poetyckiego ukształtowania mowy.

Nieco dokładniejsze rozpoznanie podmiotowej struktury utworów lirycznych uprzytamnia, że mimo wszelkich upośrednień i zdystansowań tworzonych przez komunikacyjne uwarunkowania mowy między twórcą a objawionym w utworze *ja*, głos twórcy pozostaje w głosie tego *ja* utrwalony i słyszalny. Są to jednak różne głosy. Wprawdzie pewne typy utworów, jak np. powieść o pisaniu powieści czy list poetycki, usiłują doprowadzić do maksymalnego ich zestrojenia, ale nawet w takich wyspecjalizowanych formach literackich zestrojenie owo pozostaje niepełne i — jak wszystko w dziele — zdane na niepewność odbioru. Wbrew pozorom znacznie bardziej zagraża ona słowu pisanemu niż mówionemu.

Niepewność
odbioru

12. Zagrażająca od strony odbioru deformacja założonych w tekście odniesień komunikacyjnych pozostaje w związku z niemożliwością utrwalenia w jego semantyce — rysów faktycznego odbiorcy. Może oczywiście się zdarzyć, że autor kieruje swoje pisa-

nie do określonej osoby, na jej wzór modeluje przewidywane kompetencje adresata utworu i osobowościowe rysy partnera narracji czy monologu lirycznego, a na ostatek osobie tej wręcza swoją wydaną już książkę. Byłby to jednak przypadek szczególny, niewiele mający wspólnego ze zwykłą sytuacją odbioru dzieła przeznaczonego do publicznego obiegu.

O ile twórca może, w pewnym przynajmniej stopniu i zakresie, kształtować przedstawione w tekście *ja* na swoje podobieństwo i wzór, o tyle żadnego utrwalonego w znaczeniach tekstu *ty* nie jest w stanie uczynić wizerunkiem rzeczywistego czytelnika. A nawet — im dokładniej owo *ty* charakteryzuje, tym zmniejsza prawdopodobieństwo, że jakiś określony odbiorca uzna je za swoje. Jak się bowiem zdaje, słabiej zindywidualizowane i biedniej wyposażone *ty* tekstowe ma większą szansę uniknięcia konfliktu z *ty* czytelnika.

Rzeczywisty czytelnik jako istota nieznana może w swoim akcie lektury utożsamić siebie z którymkolwiek wcieleniem *ty* z jakiegokolwiek poziomu komunikacji, może również owe odmienne figury odbiorcze zespolić w jedną, może wreszcie nie identyfikować się z żadną postacią *ty*, tzn. nie uważać siebie za czyjegokolwiek rozmówcę, adwersarza czy partnera, a tylko — za konsumenta książki, tj. kogoś wobec niej zewnętrznego, przypadkowego i niezależnego, kto tylko zapoznaje się z jej treścią. Jednak ten gest obojętności czy suwerenności jest w stanie naprawdę zrealizować wyłącznie w sferze osobowościowej i psychologicznej. Funkcjonalnie bowiem przez sam akt lektury, a zatem deszyfracji norm literackich uwewnętrzzonych w utworze, nieuchronnie podejmuje komunikacyjną konfrontację z podmiotem utworu. Inna sprawa, że przewidzianą dlań w komunikacyjnym porządku utworu rolę odbiorczą może spełniać w sposób lepiej lub gorzej przystający do wzorca. Utwór jest bowiem całko-

Biedne *ty* —
lepsze

Bezradność
utworu

wicie bezradny wobec przeinaczeń i przeoczeń jego sensów w indywidualnym odczytaniu.

Przed samowolą lektury, nie miarkowaną osobistym zetknięciem się rozmówców, nie są chronione także i nadawcze instancje utworu. Czytelnicze wyobrażenie o autorze¹⁶ może być równie dobrze syntetyczną konstrukcją zmontowaną z różnych *ja* tekstu i uzupełnioną dowolnymi informacjami pozatekstowymi na temat osoby, życia czy twórczości pisarza, jak też może ograniczać się do jednego z utrwalonych w tekście *ja*, zapewne nie bez związku z wyrazistością poszlak identyfikacyjnych. Co więcej, w pewnych utworach właśnie *ja* autorskie, tak czy inaczej, w lekturze zrekonstruowane, a nie żadne tekstowe *ty*, może stać się dla czytelnika tą postacią, której wizerunek i rolę byłby gotów przyjąć za własne. Pozytywny bodziec stwarza po temu liryczny prezentyzm wypowiedzi, ułatwiający odbiorcy osobowościowe utożsamienie się z *ja* utworu i przywłaszczenie sobie jego mowy¹⁷.

¹⁶ Jeden ze sposobów lekturowego zrekonstruowania osoby autora ciekawie opisał Stanisław Rosiek. Rekonstrukcję tę potraktował nie jako jedną z możliwości, ale jako postulowany program personalnego obcowania urzeczywistniającego się za pośrednictwem dzieła (*Bezmiennność i naiwne czytanie*. „Punkt” 1978 nr 4, s. 144—152; przedr. w: S. Chwin, S. Rosiek: *Bez autorytetu*. Gdańsk 1981).

¹⁷ Dla przykładu: wcale nie wykluczam, jedynie trochę żartuję, iż Janusz Lalewicz, choć otrząsał się ze zgrozy na myśl, że to do niego miałyby być kierowane słowa *Daj mi wstążkę błękitną...*, skłonny byłby je za Norwidem powtórzyć, jeśli nawet dotąd tego nie uczynił. Uwaga moja powstała w związku z następującą dywagacją Lalewicza: „Żeby zdanie: «Daj mi wstążkę błękitną» z wiersza Norwida miało dla mnie jakikolwiek sens, muszę potraktować je jako słowa wypowiedzi do określonej, bliskiej mówiącemu osoby — bo jako słowa komunikatu publikowanego drukiem dałyby się wytłumaczyć tylko pomyłką zecera albo dewiacją umysłową autora” (*Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W: *Tekst i fabuła*. Pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1979, s. 41).

Indywidualny odbiór dzieła nie jest zatem — najoczywiściej — prostym spełnieniem tekstowych reguł komunikacyjnych, ale — jakby odwrotnie symetrycznym wobec autorskiego — twórczym aktem ich reinterpretacji. Jako taki nie pozostaje jednakże domeną czystego woluntaryzmu, ale podlega pewnym ramowym prawidłowościom. Dałyby się one zapewne określić w kategoriach jakiejś literackiej socjopsychosemantyki, która by od tego, co jest czystą nieprzewidywalnością, a nawet dewiacyjnością lekturowego działania sensotwórczego, oddzielała sferę regulatorów ponadindywidualnych. Jednym z nich okazałby się bez wątpienia sposób przekazu tekstu, tylko pozornie zewnętrzny i służebny, a w istocie głęboko ingerujący w komunikacyjną — zarówno nadawczą, jak i odbiorczą — sytuację dzieła.

13. Opisując dotychczas skutki tej ingerencji jako semantyczne zawikłania, zwielokrotnienia i dwuznaczności układu relacji osobowych, trafiłam — jak myślę — na trop sprawy dla rozwoju form literackich niezwykle ważnej. Przełożenie mowy na pismo i powielenie pisma w książce, choć miało mowę tę tylko unieruchomić, utrwalić i przetransmitować, otworzyło — jakby mimochodem — nieprzewidywalne możliwości kształtowania i różnicowania jej sensów. Takie, do których nigdy by nie doprowadziła prostota osobowych odniesień w kontakcie mówionym, nie powodująca powikłań ani napięć przy personalnym rozpoznawaniu *ja* i *ty*.

Można bowiem przypuszczać, że tylko dzięki zapisowi pozwalającemu na powtarzalność lektury oraz wskutek rozerwania bezpośredniego kontaktu nadawczo-odbiorczego mogły rozwinąć się tak złożone i wyszukane formy literackie, jak te, które funkcjonują we współczesnej kulturze. Właśnie odłączenie autora od mówiącego w utworze *ja*, a czytelnika od zaprogramowanego w nim *ty* stworzyło szansę dla niezliczonych literackich kombinacji komunikacyjnych: od takich, gdzie wszystkie poziomy na-

Twórczy akt
reinterpretacji

Ważna
sprawa

Konsekwencje zapisu

dawczo-odbiorcze są jak najdokładniej wobec siebie ekwiwalentyzowane, aż do takich, gdzie pomiędzy nimi ujawnia się ostentacyjny rozbrat. Radykalizm obu tych skrajnych nastawień jest jednakże surowo miarkowany generalną zasadą zhierarchizowania komunikacyjnej struktury utworu, wykluczającą zarówno pełne utożsamienie odrębnych poziomów, jak i ich całkowitą separację. Wszelkie praktyki literackie mogą zatem tylko zbliżyć się ku któremuś z tych ekstremów, między nimi zaś rozciąga się rozległa strefa realizacji pośrednich, opartych na grze podporządkowania i dominacji, zbliżania i dystansowania, zmiany, zamiany i wymiany wchodzących w tę grę wypowiedzi.

Od zagrożenia...

Wydaje się, iż początkowo literatura traktowała swobodę uzyskaną dzięki przekazowi książkowemu — jako zagrożenie, nie wykorzystując szans swego odmienionego statusu, a starając się wszelkimi sposobami naśladować zwykle przebiegi komunikacyjne i wynajdywać rozmaite uwierzytelnienia dla wprowadzanych form wypowiedzi. W takim przekonaniu utwierdza mnie ewolucja powieści, a więc koronnego gatunku epoki masowej produkcji książkowej, kiedy to więzi między autorem a czytelnikiem ostatecznie straciły charakter osobisty. Wczesna powieść skrupulatnie dbała o sytuacyjne uprawdopodobnienia i motywacje wypowiedzi, dlatego też rozmnożyły się w niej te wszystkie znalezione, powierzone, skradzione lub odziedziczone manuskrypta, memuary, pakiety listów, zwitki dokumentów itp. Dopiero nowoczesna proza powieściowa nabrała nieposkromionej śmiałości i inwencji w wymyślaniu niesłychanych zawikłań i fantazji komunikacyjnych lub w operowaniu magmą pomieszanych, szczytkowych i jakby odpodmiotowionych wypowiedzeń. Odrzuciwszy dawniejsze skrupowania, poczęła udawać, że wolność jej nie ma granic. Tymczasem droga odwrotu od jednych konwencji zawsze prowadzi do innych, a od praw komunikacji

...do poczucia wolności

językowej można przejść jedynie do braku komunikacji.

Rozpoznanie porządku literackich układów komunikacyjnych i warunkowanych przez nie procesów semantycznych stanowi dla badacza zadanie tyleż trudne, co obiecujące. Sądzę nawet, że obiecujące bardzo wiele i więcej, niż się po nim oczekuje nie tylko w dziedzinie poetyki historycznej, ale i w ogólnej teorii tekstu. Obiecuje mianowicie ogarnięcie, wyjaśnienie i zharmonizowanie mnóstwa nieprzystających do siebie w obecnej postaci, a niewątpliwie spokrewnionych idei i pomysłów, nurtujących współczesne myślenie o budowie tekstu literackiego jako tekstu wielowypowiedzeniowego. Przewodzi im Bachtinowska idea dialogowości i cudzego słowa, a za nią idą w rozsypce: mimetyzm formalny i wszelkie postacie mimetyzmu komunikacyjnego, *collage* literacki, cytaty struktur, ikoniczność cytatu, status przytoczeń cudzysłowowych oraz wypowiedzeń metatekstowych itp.

Myślę, że bez głębokiej wiedzy o komunikacyjno-osobowej strukturze dzieła nie można dostatecznie wyjaśnić żadnej z tych aktualnie zajmujących polskich badaczy, a tutaj hasłowo zasygnalizowanych kwestii. Z pewnością jest ich więcej, niż wyliczyłam. Ale i taka stawka wydaje się warta gry, a gra warta świeczki.

Idee do
zharmonizowania