

Przełożyli Bartosz Lutostański i Marta Nowicka

„Wykonywanie” metafory. Jednostkowość literackiego obrazowania

Niniejszy esej stanowi rozwinięcie konkretnego aspektu tezy zaprezentowanej szkicowo w *Jednostkowości literatury*¹. Nawiązując do prac licznych pisarzy, krytyków i filozofów, spośród których najistotniejszy był dla mnie Jacques Derrida², we wspomnianej książce starałem się opracować terminologię, która umożliwiłaby omówienie odrębności literatury jako praktyki kulturowej. Zacznę zatem od nakreślenia głównego założenia mojej książki, a następnie przejdę do bardziej szczegółowej kwestii, stanowiącej główny temat niniejszej pracy.

I

Założeniem *Jednostkowości literatury* jest stwierdzenie, że dzieło sztuki, jako pewna cecha kultury zachodniej, czy też jako jeden ze sposobów jej ukształtowania, może z powodzeniem zostać zrozumiane dzięki trzem ściśle ze sobą powiązanym terminom: zmienności [*alterity*], inwencji [*invention*] i jednostkowości [*singularity*]. Oczywiście, każdy z nich wymaga dalszych uściśleń, jako że wykorzystywane są w różnych kontekstach, zarówno w utworach literackich, jak i filozoficznych. Pragnę jednak zauważyć, że poniższe wy tłumaczenie tych terminów dalekie jest od wyczerpującej charakterystyki i świadomie pomijam w nim kilka istotnych kwestii.

Zmienność (lub inność) odnosi się do kwestionowania przez dzieło sztuki istniejących ram wiedzy, odczuwania i typów zachowań. Nie jest ona po prostu sposobem przeciwstawiania się przyjętym normom, gdyż opozycja występuje w obrębie wspólnego horyzontu. Zmienność wprowadza natomiast to, co sama wyklucza w procesie konstytuowania „wykluczonego” jako „znane”³. Innymi słowy, „znane” polega na wykluczeniu i jednoczesnym wprowadzeniu tego, co wykluczane (czasami zwane również „innym”). Tym samym zmienność wymaga od nas zmiany norm i przyzwyczajień, na których zwykle opieramy się w trakcie interakcji ze światem wewnętrznym i zewnętrznym.

¹ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, tłum. P. Mościcki, Kraków 2007.

² Wśród wielu dzieł Jacques’a Derridy, które wpłynęły na moje myślenie o literaturze, pragnę wyróżnić *Psyche: Invention of the Other*; przeprowadzony przeze mnie wywiad zatytułowany „Ta dziwna instytucja zwana literaturą” (obie pozycje opublikowane w *Acts of Literature*, pod red. Dereka Attridge’a, New York 1992; polski przekład *Dziwnej instytucji* autorstwa Michała Pawła Markowskiego, dostępny w „Literaturze na Świecie” 1998, nr 11–12); a także *The Gift of Death*, Chicago 1995.

³ Jako „znane” określam znacznie szerszy wachlarz przyzwyczajień, oczekiwań, uprzedzeń i tradycji, niż zazwyczaj ono sugeruje.

Choć znaczenie nowatorstwa zmieniało się w czasie, artyści uważani za wielkich zawsze starali się stworzyć dzieła, które w jakiś sposób wykraczały poza „nianość” – chociażby przedstawiając ją w innym świetle. Siła dzieła sztuki leży w transpozycji utartych sposobów myślenia i odczuwania, dzięki czemu pozwala uznać zmienność zarówno artyście, jak i odbiorcy (czyli czytelnikowi, widzowi, słuchaczowi). Inaczej niż w szerokim zakresie kultury, na przykład w traktatach filozoficznych, odkryciach naukowych czy wynalazkach technicznych, dzieła sztuki utrzymują zmienność w czasie na przestrzeni pokoleń oraz pojedynczych odczytań, obejrzeń czy odsłuchań.

Powstawanie dzieła sztuki jest czynem i wydarzeniem, czyli tym, co artysta (bądź kilku artystów wspólnie) robi, i tym, co artystę (lub artystów) spotyka. Czyn-wydarzenie nazywam inwencją (drugi element triady). Jest to poręczny termin obejmujący również produkt czynu-wydarzenia. Łączy on w ten sposób artystę, który tworzy dzieło, i odbiorcę, który go doświadcza. Innymi słowy, w procesie interakcji z każdym przejawem inwencji, na przykład obrazem lub wierszem, odnoszę się zarówno do obiektu, jak i czynu-wydarzenia, który go stworzył, nawet jeśli moja wiedza historyczno-biograficzna na jego temat jest ograniczona. Jak ujął to Maurice Blanchot, czytelnik „uczestniczy w dziele jako rozwoju czegoś w procesie”⁴. Z tego powodu zmienność niektórych dzieł sztuki nie znika, mimo że kultura uczy się do nich przystosowywać. W przeciwieństwie do wynalazku technicznego, który skutecznia zmiany, by następnie przestać być zaskakującym, dzieło sztuki może pozostać odkrywcze (lub takie się stać wraz ze zmianami w kulturze), nigdy całkowicie przyswojone. Ponadto, utrwaleniu inwencji dzieła sprzyja jego inherentna otwartość na nowe konteksty, co różni ją od oryginalności, która jest faktem historycznym oznaczającym otwartość na ponowną ocenę, gdy uzyskujemy więcej informacji.

Wynalazek, jak pisze Derrida, jest zawsze *wynalazkiem innym* (warto zauważyć, jak dwuznaczność tego zdania odpowiada dwoistości czynu-wydarzenia). Rzecz wynaleziona z kolei jest zawsze *jednostkowa*. Innymi słowy, zmienność dzieła sztuki to nie jakaś właściwość obecna w większym lub mniejszym stopniu, ale cecha nierozzerwalnie związana z tożsamością konkretnego, rozpoznawalnego dzieła (łącznie z jego mutacjami). Długo utrzymujący się pogląd, że dzieło sztuki jest, albo powinno być, *unikalne*, powiela ten właśnie aspekt, choć podkreślenie unikalności sugeruje istnienie niezmiennego i określonego rdzenia, podczas gdy moje rozumienie jednostkowości zależy od otwartości na zmiany i nowe konteksty.

Jak więc odnieść się do dzieła sztuki jako dzieła sztuki, a nie jako jednego z wielu artefaktów, którymi również może ono być (na przykład, dokumentem historycznym, notą biograficzną, opisem traumy psychologicznej, wskaźnikiem społecznym, interwencją polityczną)? Oczywiście, możemy odbierać jego zmienność, inwencję i jednostkowość jako pewnego rodzaju wyzwanie dla naszych oczekiwań i przyzwyczajień. Wiąże się to jednak z czynnością wykraczającą poza wyliczanie walorów dzieła czy analizę jego elementów: musimy oddać sprawiedliwość jemu jako zdarzeniu oraz „zdarzeniowości” tego

⁴ M. Blanchot, *Przestrzeń literatury*, Lincoln 1982, s. 202.

zdarzenia za każdym razem, gdy je czytamy. Zatem używając wyrażenia metaforycznego, musimy dzieło sztuki „wykonać” [perform], czyli, zachowując nierozstrzygalność pomiędzy czynem a wydarzeniem, czytamy dzieło literackie jako dzieło literackie i jednocześnie przytłapujemy się na tym, że je „wykonujemy”.

Gdy „wykonuję” dzieło sztuki (które może być rzeźbą, na którą patrzę, czy też utworem, którego słucham), realizuję je w postaci jednostkowego, odkrywczego „innego”, który wpływa na moją kulturowo i historycznie określoną sytuację jako podmiotu. W ten sposób moje „wykonanie” jest jednostkowe i niepowtarzalne z powodu, na przykład, gry światła, dynamiki narracji czy emocjonalnych możliwości dźwięku w danym momencie. Rzecz można, że przeżywam owo „wykonanie”, zamiast ograniczać się do pasywnej obserwacji.

Ponieważ istnieje wiele rodzajów „wykonywania” dzieł sztuki związanych z różnymi ich formami, chciałbym ograniczyć się do kilku przykładów literackich. „Wykonanie” (przedstawienie [stage] lub odegranie [enact]) dzieła literackiego, jako dzieła językowego, ograniczone jest granicami danego języka. Tymczasem w niniejszej pracy pragnę uwypuklić tak zwany element samodystansujący, który uczestniczy w Derridańskim zawiśzieniu zwykłych właściwości języka⁵. Innymi słowy, język w dziele literackim może funkcjonować podobnie jak język używany na co dzień. Jednak jeśli odczytujemy język literacki jako literacki, pewne zjawiska estetyczne stają się widoczne, a on sam wykracza poza świat językowy. Z tego też względu, na przykład, jedną z najbardziej użytecznych właściwości języka jest jego referencyjność, czyli ta cecha, która przenosi słuchacza lub czytelnika poza swój językowy horyzont. Dzieło literackie „przedstawia” [stage] referencyjność na dwa sposoby. Z jednej strony stymuluje odbiorcę, odnosząc się do pewnej rzeczywistości pozatekstowej, a z drugiej podważa [interrupt] ten proces odnoszenia się przez jednoczesne podkreślenie zjawiska referencyjności. Tym samym, wpływ na nas wywiera zarówno to, do czego dzieło literackie się odwołuje, jak i sama właściwość referencyjna języka oraz jej poszczególnie zastosowania.

Zachodzi więc zasadnicza różnica między kategorią literatury a kategorią fikcji, której główną cechą jest fikcyjna, czyli wymyślona [imaginary], referencyjność⁶. Dzieło literackie natomiast może odnosić się zarówno do rzeczywistych, jak i wymyślonych zdarzeń, ale to przedstawienie referencyjności wskazuje na jego literackość (w literackim odczytaniu, oczywiście). Jest całkiem możliwe, by na przykład dzieło historyczne było „otwarte” na literacki sposób odczytania (co nierzadko stanowi jego dodatkową wartość) lub na wiele sposobów jednocześnie (co zdarza się zdecydowanie najczęściej). Jeśli lubię *Making of the English Working Class* Edwarda Palmera Thompsona jako dzieło literackie, to nie oznacza, że przestanę się nim cieszyć i uczyć się dzięki niemu historii.

⁵ Zob. *Ta dziwna instytucja*, op. cit. Paul Ricoeur również stosuje ten termin, analizując działanie metafory, choć używa go w raczej typowym opisie dwóch poziomów odczuwania, dosłownego i metaforycznego. Zob. *Zasada metafory*, Toronto 1977, s. 221.

⁶ To zgoła banalne stwierdzenie pomija skomplikowaną problematykę; na przykład w fikcji nie ma żadnej koniecznej relacji pomiędzy jej sądami i przypuszczeniami a światem zewnętrznym. Zatem jeśli słońce wstaje na wschodzie w dziele fikcyjnym, nie ma to żadnego empirycznego potwierdzenia w ramach tego dzieła.

Nie twierdzę jednak, że dzięki „odgrywaniu” referencyjności stajemy się jej świadomi w czasie lektury dzieła literackiego. Raczej dostrzegamy ten proces jedynie sporadycznie, głównie w tekstach modernistycznych lub postmodernistycznych. On sam przebiega inaczej, ponieważ najczęściej czytamy literaturę dla niej samej, a nie po to, by zdobyć wiedzę o świecie. Mimo to czerpiemy przyjemność ze zjawiska referencyjności i w ten sposób zademonstrowanej mocy języka – mocy przywołania w jednej chwili bujnego ogrodu, chodu włóczędzy lub bólu uzdłżenia przez pszczołę. Opis, by przywołać nieco inną kategorię, nie jest sam w sobie chwytem literackim – pojawia się w wielu rodzajach języka, aby przekazać informację. Tymczasem czytelnik powieści może czerpać przyjemność z procesu opisu, gdyż w tym momencie doświadcza czegoś, co możemy nazwać przedstawieniem [staging] opisowości, i dlatego może zechcieć przeczytać go ponownie, aby raz jeszcze doświadczyć przyjemności.

Podobnie można odnieść się do tematów odczytanych w dziełach literackich. Obecność danego tematu nie jest tak charakterystyczna dla literatury, jak tematyzowanie. Ponadto, dzieło literackie nie oferuje wiedzy, ale może „odgrywać” poznawalność (lub niepoznawalność) świata przez „odgrywanie” procedur, na mocy których przekaz wiedzy jest albo dokonywany, albo blokowany [resisted]. Podobnie utwór nie oferuje żadnych moralnych wskazówek, choć wiele dzieł literackich może wzbudzać poczucie winy, krystalizować cele etyczne lub ukazać trudność wyboru.

W literaturze może być „odegrany” każdy proces językowy lub akt mowy. Nie ma zatem nic szczególnie literackiego w użyciu języka w celu nakłonienia, obiecania, zastraszenia, przywiązania, podniecania czy zezłoszczenia. Jednak literackość dochodzi do głosu, gdy doświadczamy tych zjawisk jako wydarzeń językowych. Nawet komunikacja, jako podstawowa funkcja języka, nie jest fundamentalna dla literatury. Nie jest to jednak kwestia wyparcia funkcji komunikacyjnej przez jedną z pozostałych funkcji języka literackiego, jak argumentował Roman Jakobson w swym słynnym eseju⁷, ale raczej cecha samego procesu komunikacji, podczas którego funkcja komunikacyjna przestaje być dominująca.

II

Jako przykład dla kolejnej części dyskusji pragnę przytoczyć cechę języka uznawaną za charakterystyczną dla literatury – metaforę⁸. Mogłoby się wydawać, że przenośnia stanowi tę właściwość literatury, której nie „odgrywamy” ani nie „wykonujemy”, a która po prostu występuje. Kiedy wykorzystuje się ją w pracach zaklasyfikowanych jako nieliterackie, często mówi się, że zawierają one konkretny środek stylistyczny. Pragnę jednak

⁷ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, wybór, red. naukowa i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989.

⁸ Terminu „metafora” używam w ogólnym znaczeniu na określenie kreatywnego zastosowania języka, na mocy którego powstaje nowy układ semantyczny, nieobecny dotąd w danym języku. Podstawowymi mechanizmami metafory są: podobieństwo (metafora w ścisłym sensie), przystawalność i asocjacja (metonimia) oraz relacja części do całości (synekdocha). Przeciwstawienie metafory i metonimii, którego dokonał Jakobson (ale również Lacan), według mnie raczej pomija podobieństwo obu zjawisk w poszerzaniu semantycznego i być może również emocjonalnego zasięgu języka.

zaakcentować, że gdy metafory są wykorzystywane, nie będąc „odegranymi”, bez najmniejszego stopnia samodystansu, o którym wspomniałem powyżej, nie funkcjonują one na modłę literacką i tym samym nie ma sensu nazywać ich środkami stylistycznymi.

Pomocne może okazać się zacytowanie i przeanalizowanie kilku przykładów, ukazujących obrazowanie metaforyczne. Poniższy fragment *Traktatu o naturze ludzkiej* Davida Hume’a traktuje o sceptycyzmie podającym w wątpliwość władzę rozumu:

„Najpierw wydaje się, że rozum jest w posiadaniu tronu, że ustanawia prawa, narzuca reguły, z absolutną władzą i autorytetem. Jego więc przeciwnik jest zmuszony szukać schronienia pod jego opieką; posługując się zaś racjonalnymi argumentami, aby dowieść, że rozum jest omylny i zupełnie nieporadny, wygotowuje, by tak rzec, patent z podpisem i pieczęcią rozumu”⁹.

Według powyższego założenia byłoby możliwe stwierdzenie, że przez chwilę Hume zachęca nas do czytania jego prozy filozoficznej jako literatury (nie rezygnując z odczytywania jej jako filozofii). W ten sposób możemy cieszyć się nie tylko przejrzystością argumentacji (filozoficzna przyjemność), lecz także ukazaniem mocy języka w przedstawieniu niematerialnych bytów, takich jak rozum czy sceptycyzm, w przebraniu konkretnych obrazów w procesie metaforycznego obrazowania. Niejeden czytelnik postąpił właśnie w ten sposób, mając do tego pełne prawo. Zatem istotne jest nie tyle konkretne przeznaczenie danego tekstu, narzucającego określony sposób odczytania, ile układ możliwości (lub rodzajów) odczytania utworu oraz to, jak rzutuje on na jego interpretację. Wydaje się bardziej prawdopodobne jednak, że czytelnik pracujący nad *Traktatem o naturze ludzkiej* będzie raczej wyczulony na główną tezę pracy, a metafory potraktuje w sposób czysto instrumentalny, jako integralną część wyrazistego rozumowania Hume’a w trakcie kwestionowania działania rozumu.

Poniżej, dla kontrastu, przytaczam pierwszą strofę *Niebezpiecznego daru* Roberta Gravesa:

„Gdybym miał skaleczyć się w rękę
Oстрым nożem, który mi dałaś
(Ten niebezpieczny nóż, twoje piękno),
Powinienem wiedzieć, co mam zrobić:
Sam zabandażuję sobie ranę
I krew ukryję przed tobą”¹⁰.

⁹ „Reason first appears in possession of the throne, prescribing laws, and imposing maxims, with an absolute sway and authority. Her enemy, therefore, is obliged to take shelter under her protection, and by making use of rational arguments to prove the fallaciousness and imbecility of reason, produces, in a manner, a patent under her hand and seal”. D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, t.1, tłum. Cz. Znamierowski, Kraków 1951, s. 186–187.

¹⁰ „Were I to cut my hand
On that sharp knife you gave me
(That dangerous knife, your beauty),
I should know what to do:
Bandage the wound myself
And hide the blood from you”

Tłumaczenie dosłowne na podstawie: R. Graves, *Collected Poems* 1965, London 1965, s. 280.

Podobnie jak w przytoczonym fragmencie *Traktatu* Hume'a metafora w wierszu Gravesa ułatwia nam zrozumienie pewnych abstrakcyjnych obiektów (w tym przypadku rodzaju piękna), nadając mu konkretną formę. Jednak to, co sprawia, że obrazowanie metaforyczne odbywa się w sposób literacki, to zachęta do udziału w rozwijaniu samej metafory, „odegrania” jej możliwości – oraz, oczywiście, inwencja, z jaką udało się doprowadzić do tego, aby stworzyć jednostkowy wiersz i zaskoczyć czytelnika innością. Czerpiemy przyjemność z występującej metafory w trakcie lektury utworu – ostry nóż, który wydaje się prawdziwym obiektem w pierwszych dwóch wersach, staje się sposobem określania, czy może lepiej, odczuwania, niebezpiecznej siły seksualnego piękna. Jednocześnie pozostajemy świadomi potencjału metaforyczności, który został wykorzystany, oraz języka, który ukazuje swoją siłę scalania odmiennych kategorii oraz generowania nowych związków znaczeń i emocji. (Jest również możliwe, że czytelnik nieporuszony przez wiersz stwierdzi, że jest on przewidywalny i mało pomysłowy).

Kolejny kontrast obserwujemy pomiędzy metaforą literacką a metaforą języka mówionego. Rozwój poetyki kognitywistycznej powstał po części z rosnącą świadomości wielu cech języka, takich jak jego figuratywność, tradycyjnie przypisywanych językowi literackiemu, w rzeczywistości jednak używanych potocznie¹¹. Jak ujął to Ronald Carter w swej ostatniej pracy zatytułowanej *Język i kreatywność*, podsumowującej najnowsze dokonania językoznawstwa kognitywistycznego (i odnoszącej się, być może nieświadomie, do prac wielu pisarzy, w tym Vica, Herdera, Rousseau i Nietzschego):

„Punktem wyjścia i niezmiennie ważnym elementem tych badań jest to, że język ludzki i ludzki umysł nie są z natury dosłowne. W pismach lingwistów kognitywistycznych język figuratywny jest postrzegany nie tyle jako dewiacyjny lub ozdobny, ale raczej jako wszechobecny w języku potocznym, zwłaszcza mówionym. Dyskusje o języku figuratywnym wychodzą z założenia, że same korzenie języka są figuratywne”¹².

Oto jeden z przykładów, jaki Carter zapożyczył z CANCODE, korpusu mówionego języka angielskiego, a wypowiedziany został przez emerytowanego nauczyciela:

„Mój drugi rok rozpocząłem z trzydziestoma siedmioma [uczniami – przyp. tłum.] w klasie, których nazwałbyś balastem, śmieci zebrane zostały z dna, a śmietanka, kwaśna śmietana w naszym przypadku, została od nich oddzielona i ja miałam właśnie tylko ten balast”¹³.

Możemy powiedzieć, że metafora została ponownie użyta w sposób literacki: mówca dzieli się ze słuchaczem przyjemnością z metaforycznego zastosowania języka. Szczególnie interesujący jest sposób, w jaki martwe metafory zostają przywrócone

¹¹ Zobacz, np. G. Lakoff i M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, R. W. Gibbs, Jr., *Poetyka umysłu*, Cambridge 1994 oraz M. Turner, *Umysł literacki*, New York 1996.

¹² „The starting point and continuing emphasis of this research are that human language and the human mind are not inherently literal. In writings by cognitive linguists figurative language is seen not so much as deviant or ornamental but rather as ubiquitous in everyday language, especially spoken language. Discussions of figurative language proceed on the assumption that the fundamental roots of language are figurative”. R. Carter, *Język i kreatywność*, London 2004 (tłum. własne).

¹³ „The second year I had, I started off with 37 in the class I know that, of what you call dead wood the real dregs had been taken off the bottom and the cream the sour cream in our case up there had been creamed off the top and I just had this dead wood”. Ibidem, s. 129 (przyp. tłum.).

do życia przez mieszanie („balast”, „śmieci”, „śmietana”) lub rozwijanie („odpadki zebrane z dna”, „śmietanka” – „kwaśna śmietana” – „oddzielona śmietana”). Z pewnością czytelnik tych słów nie odmówi sobie przyjemności odczytania ich w sposób literacki. Jednakże w kontekście swobodnej rozmowy bardziej prawdopodobne wydaje się, by metaforyczny potencjał języka został w powyższym przykładzie użyty w sposób czysto instrumentalny, aby przekazać wizję mówcy tak obrazowo, jak to tylko możliwe.

III

Najczęstsze wyjaśnienie metafory brzmi mniej więcej następująco: napotykamy, w mowie lub piśmie, słowo lub wyrażenie, które nie ma sensu, jeśli rozumieć je dosłownie; na przykład: „Ten dom był daleko na morzu przez całą noc”¹⁴. Angażujemy różne narzędzia interpretacyjne, które pozwalają nam zrozumieć sens zdania i odczytać wyrażenie „daleko na morzu” metaforycznie – jako „wystawiony na działanie wiatru do tego stopnia, że mieszkańcy czuli się, jakby byli na łodzi daleko od lądu, na łasce żywiołów”. Taka interpretacja rozróżnia literackie i nieliterackie zastosowania przenośni, równie widoczne u Hume’a, jak i Gravesa. Użyjemy więc tę metaforę w rejestrze właściwszym opisowi literackiemu, jeśli zostanie podkreślona czynność związana z jej wytworzeniem: wypuklenie anomalii, poszukiwanie sensu, który mieściłby się w dosłownym kontekście, doświadczenie wytworzonej obcości, bogactwo znaczeń możliwe dzięki nieokreśloności metafory. Taka strategia jest poprawna, ale brzmi ona niczym przepis na udomowienie nieznanego zjawiska, nawet jeśli nie wynika z reakcji na sugerowane znaczenie nietypowej frazy, a na czyn/wydarzenie jej udomowienia. Co więcej, owa strategia opiera się na nieco chwiejnym fundamencie pojęcia *d e w i a c j i*, które może wpędzać nas w kłopoty z powodu problemu z definiowaniem normy, od której następuje odchylenie.

Dwie ciekawe interpretacje zjawiska przenośni bagatelizują ideę wyjątkowej zdolności lingwistycznej w jej odczytywaniu. Dan Sperber i Deirdre Wilson przedstawiają jedną z tych interpretacji na kartach *Komunikacji i rozumienia*¹⁵, w ramach ogólnej teorii komunikacji, która była ogromnie wpływowa w poetyce kognitywistycznej. Oboje badacze twierdzą, że metafora „nie wymaga żadnych specjalnych umiejętności lub procedur interpretacyjnych”¹⁶. Uważają tym samym, że wypowiedzi metaforyczne, podobnie jak wszystkie inne wypowiedzi, są interpretacjami myśli mówiącego. Ponadto, dosłowna wypowiedź to jedynie przypadek ograniczenia, w którym wypowiedź stanowi wierną kopię myśli. Natomiast inne wypowiedzi różnią się w taki czy inny sposób od myśli, którą reprezentują. Wypowiedź może być luźną (jak wtedy, gdy zegar wskazuje 00.08, a my mówimy, że to północ), hiperboliczną lub metaforyczną wersją myśli. Zaletą takiej analizy jest to, że umieszcza ona metaforę w kontekście wielu niedosłownych zastosowań języka i podkreśla różnorodność ich metaforycznego użycia. Co więcej, przydatne

¹⁴ „This house has been far out at sea all night” (tłum. własne). Jest to pierwszy wers utworu Teda Hughesa, *Wiatr* [w:] *Collected Poems*, pod red. P. Keegana. London 2003, s. 36.

¹⁵ D. Sperber, D. Wilson, *Komunikacja i rozumienie*, Cambridge 1988, s. 231–237. Zob. również: D. Blakemore, *Rozumienie wypowiedzi. Wprowadzenie do pragmatyki*, Oxford 1992, s. 160–164.

¹⁶ *Ibidem*, s. 237.

może okazać się również położenie nacisku na przetwarzanie metafor (jako część szerszej eksploracji zdolności przetwarzania języka przez mówców i słuchaczy). Jednak pogląd, że wypowiedź tłumaczy „myśl” (w sposób dosłowny lub niedosłowny), zakłada trudną do uzasadnienia strukturę binarną, która przywraca stary model norm, od których odbiegają wypowiedzi figuratywne¹⁷.

Bardziej radykalny przykład przetwarzania metafor pojawia się w artykule Donalda Davidsona *Co oznaczają metafory*¹⁸. Teza Davidsona na pierwszy rzut oka wydaje się prosta: „metafory oznaczają to, co słowa w ich najdosłowniejszej interpretacji, nic więcej” (30). Brzmi to trochę, jak gdyby Davidson zaprzeczał istnieniu metafor, ale w rzeczywistości amerykański badacz przenosi nas do domeny innej niż znaczenie, w której siła metafor jest głęboko odczuwalna. „Opieram się na rozróżnieniu pomiędzy tym, co znaczą te słowa i do czego są używane. Myślę, że metafora należy całkowicie do domeny użytkowania”, wyjaśnia Davidson¹⁹. Oznacza to, że skuteczność metaforycznych zastosowań języka zależy od tego, co się dzieje, kiedy je słyszymy lub czytamy. Nie jest to proces przywracania im dosłownego znaczenia lub wcześniejszej „myśli”, ale traktowania ich – przy wszelkich dostępnych nam możliwościach wyobraźniowych – jako słów o zwykłym znaczeniu. Z tego względu, twierdzi Davidson, metafora pozwala nam zauważyć zjawiska pomijane wcześniej: połączenia i podobieństwa, które, gdybyśmy próbowali je sparafrazować, nie miałyby wyraźnego ograniczenia.

Davidson nie rozróżnia literackiego i nie-literackiego zastosowania metafory, która pozostaje „dozwolonym chwytem nie tylko w literaturze, lecz także w nauce, filozofii i prawie”²⁰. Stwierdzenie to jest oczywiście właściwe, ale nie wynika z tego, że czytelnik traktatów naukowych, napotykając metaforę, potraktuje ją, lub zostanie przez nią potraktowany, w taki sam sposób, jak czytelnik wiersz. W pierwszym wypadku, odbiorca będzie dążyć do likwidacji potencjalnie nieskończonych implikacji, aby dokonać jednoznacznej i konkretnej interpretacji. W drugim zaś pozwoli on metaforze wykonać swoją pracę, pozostając stosunkowo nieskrępowanym przez naukowe oczekiwania ze strony filozofii. Ponadto, Davidson wskazuje na model „odchylenia”, opierając go na oczywistym fałszu zdania zawierającego metaforę: „Generalnie tylko wtedy, gdy zdanie jest uważane za fałszywe, akceptujemy je jako metaforyczne i zaczynamy poszukiwać ukrytych implikacji. (...) Absurd czy sprzeczność w zdaniu metaforycznym gwarantuje, że nie uwierzymy w nie, lecz postaramy się zrozumieć je w przenośni”²¹. Taki wniosek nieco rozczarowuje po obiecującym pomysle (że słowa w zdaniach metaforycznych mają jedynie dosłowne

¹⁷ Dlatego, twierdzą oboje badacze, mówca „przyjmuje, przy różnych okazjach, mniej lub bardziej wierną interpretację swoich myśli” (ibidem s. 237). A zatem to, co dosłowne, jest wiernie, natomiast to, co metaforyczne – niewiernie.

¹⁸ D. Davidson, *Co oznaczają metafory*. Pierwsze wydanie w *Critical Inquiry* w 1978 roku; następne wydanie w *O metaforze*, pod red. Sh. Sacksa, Chicago 1979, s. 29–45, z którego cytuję. Artykuł również można znaleźć w książce Davidsona *Badania nad prawdą i interpretacją*, Oxford 1984.

¹⁹ Ibidem, s. 31.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 40.

znaczenie), ponieważ w ten sposób związek pomiędzy zdaniem a światem, do którego zdanie się odnosi, okazuje się kluczowy w procesie zmiany stylu metaforycznego. Niemniej jednak fałszywe stwierdzenia często pojawiają się w utworach literackich i Davidsonowi oczywiście nie chodzi o fałsz jako integralną cechę każdego języka fikcji. Można posłużyć się przykładem opowieści ludowych, baśni, romansów i powieści fantastycznych, a także tak zwanego „realizmu magicznego”, którego skuteczność opiera się na naszym niezaklasyfikowaniu absurdalnych wydarzeń jako jedynie metaforyczne.

Poniższy komentarz Davidsona, dotyczący innowacyjności, wyjaśnia w lepszy sposób, jak metafory wpływają na czytelnika: „To, co nazywamy elementem nowości lub niespodzianki w metaforze, to wbudowana funkcja estetyczna, której możemy doświadczać na nowo, jak zaskoczenie w Symfonii Nr 94 Haydna lub znajomy, choć zwodniczy rytm innego utworu”²². Pomijając problematykę, którą badacz porusza, wprowadzając termin „estetyka”, wskazuje on na sekwencyjność, będącą niezbędnym elementem doświadczenia metafor. Jeśli, jak twierdzą, metafora w utworach literackich jest „wykonywana”, otwarcie możliwości semantycznych (i stąd emocjonalnych i wręcz somatycznych) wynika ze związku pomiędzy jednym słowem a następnym, jedną frazą lub zdaniem a kolejnymi zdaniami. Pozwala to na wysnucie wniosku, że istnieje continuum, wzdłuż którego sekwencje słów wprowadzają różny stopień czytelniczej inwencji, gdyż odpowiadają do pewnego stopnia oczekiwaniom zakodowanym w języku. Model Davidsona może znaleźć zastosowanie w przypadku rozprawy Davida Hume’a, ponieważ wyczuwamy, że filozof nie odnosi się w swych rozważaniach do królów i ich wrogów, ale raczej dopuszcza metaforyczne implikacje takiej conceptualizacji. W utworach literackich natomiast, zmuszani jesteśmy do bycia czujnymi na odgłosy, które „odciągają” nas, czasami bliżej, czasami dalej, od oczywistych znaczeń i zastosowań języka²³. Pragnę więc podtrzymać założenie Davidsona, że słowa w metaforach mają to samo znaczenie, co w dosłownym odczytaniu. Podobnie Sperber i Wilson, którzy podkreślają, że metafory nie wymagają specjalnych procedur interpretacyjnych. Ponadto, chciałbym dodać, że nasze doświadczenie literackiej metafory wiąże się z czerpaniem przyjemności z odczytywania metaforyczności, dzięki której język poszerza swe granice.

IV

Zarówno w *Jednostkowości literatury*, jak i w niniejszym artykule sugerowałem, że wymiar etyczny interakcji z dziełem sztuki stanowi inscenizacja [staging] procesów, podług których komunikujemy się ze światem, sobą nawzajem i sami z sobą, w odróżnieniu od komunikowania bezpośredniego, występującego poza sztuką. Dlatego omawiane tu przeze mnie właściwości sztuki, takie jak wprowadzanie zmienności w utrwalone ramy życia, wskazują, że nie proponuję ponownego wprowadzenia pojęcia „sztuki dla sztuki” ani nie bronię autonomii dzieła. Chciałbym natomiast podkreślić, że etycznego (i politycznego)

²² Ibidem, s. 36.

²³ Wykorzystałem artykuł Davidsona podczas omawiania użycia alegorii w powieściach J.M. Coetzee’go; zob. D. Davidson, *J. M. Coetzee i etyka czytania*, Chicago 2004, rozdział II.

znaczenia sztuki nie da się przewidzieć z góry, że jest to konstytutywnie niemożliwe. Jeśli efekt inności mógłby być wcześniej znany, nie nazwalibyśmy go innością. Zatem sztuka w ścisłym znaczeniu okazuje się bezużyteczna jako narzędzie polityczne (co nie znaczy, że dzieła sztuki nie stanowiły i nie będą w dalszym ciągu stanowić najcenniejszej broni w walce politycznej).

Skupmy się zatem na czytelniku. Co oznacza zwrot „oddać sprawiedliwość” dziełu sztuki, który jest dość powszechny i który ma wyraźne etyczne implikacje? Lub, powracając do nieco węższego tematu tego eseju, czy w ogóle można oddać sprawiedliwość dziełu literackiemu?

Oddanie sprawiedliwości dziełu sztuki oznacza w pierwszej kolejności oddanie sprawiedliwości jego jednostkowości, inwencji i zmienności. Pociąga to za sobą znalezienie sposobu, aby reagować na nie z równomierną jednostkowością, inwencją i zmiennością. Czasami mówi się, że dzieło w ogóle powstaje – jako czyn/wydarzenie – jedynie w procesie tego typu interakcji między odbiorcą a dziełem. W tym sensie odnosimy się do artysty²⁴ jako osoby oraz jego inwencji na dwa sposoby: na to, co zostało stworzone, i na sam proces tworzenia. Dlatego impuls do oddania sprawiedliwości dziełu, co oznacza, że powstaje ono na nowo (i zawsze inaczej) w trakcie czytania. Zgodnie z twierdzeniem Emmanuela Levinasa, należy traktować inność nie jako uogólniony zestaw cech lub danych statystycznych, ale jako jednostkowość. Z kolei jednostkowa inność, która pojawia się przede mną i zmusza mnie do wzięcia za nią odpowiedzialności, nazwana została przez francuskiego filozofa twarzą, a użycie tego terminu nie jest ani metaforyczne, ani dosłowne. Rozszerzmy zatem pojęcie twarzy i obowiązku, jaki nakłada ono na konkretne, specyficzne, niepodlegające prostym uogólnieniom dzieło sztuki.

Przeanalizujmy przykład konkretnego zjawiska metafory literackiej. Wybrałem fragment słynnej tragedii Williama Szekspira, ponieważ ilustruje on podwójne pytanie o inwencję, zmienność oraz jednostkowość na przestrzeni czasu oraz wielu odczytań. Z napisanym około czterystu lat temu utworem większość czytelników zetknęła się już wielokrotnie. Czy zatem w tych skomplikowanych warunkach można jeszcze wprowadzić inność w to, co dobrze znane? Czy można mówić o zaskoczeniu z powodu inwencji i zmienności? Jeśli tak, to w jaki sposób można oddać sprawiedliwość temu utworowi jako dziełu literackiemu? Innymi słowy, w jaki sposób można oddać sprawiedliwość jego metaforom? Jak je „wykonać”? Jak wykonać figuratywny potencjał języka w tym konkretnym fragmencie²⁵?

„Julia ukazuje się w oknie.

Lecz cicho! Co za blask strzelił tam z okna!

Ono jest wschodem, a Julia jest słońcem!

Wnijdź, cudne słońce, zgładź zazdrosną lunę,

²⁴ Dla uproszczenia pozostanę przy pojedynczym pisarzu, mimo że wszystko, o czym mówię, może odnosić się do większej liczby pisarzy.

²⁵ Oczywiście skupiając się na działaniu metafor, pomijam wiele istotnych aspektów – na przykład kontekst historyczny, który byłby istotnym elementem pełnego odczytu cytowanego fragmentu.

Która aż zbladła z gniewu, że ty jesteś
Od niej piękniejsza; o, jeśli zazdrosna,
Nie bądź jej służką! Jej szatkę zieloną
I bladą noszą jeno głupcy. Zrzuci ją!
To moja pani, to moja kochanka!
O! gdyby mogła wiedzieć, czym jest dla mnie!
Przemawia, chociaż nic nie mówi; cóż stąd?
Jej oczy mówią, oczom więc odpowiem,
Za śmiały jestem; mówią, lecz nie do mnie.
Dwie najjaśniejsze, najpiękniejsze gwiazdy
Z całego nieba, gdzie indziej zajęte,
Prosiły oczu jej, aby zastępczo
Stały w ich sferach, dopóki nie wrócą.
Lecz choćby oczy jej były na niebie,
A owe gwiazdy w oprawie jej oczu:
Blask jej oblicza zawstydziłby gwiazdy
Jak zorza lampę; gdyby zaś jej oczy
Wśród eterycznej zabłyśły przezroczy,
Ptaki ocknęłyby się i śpiewały,
Myśląc, że to już nie noc, lecz dzień biały.
Patrz, jak na dłoni smutnie wsparła liczko!
O! gdybym mógł być tylko rękawiczką,
Co tę dłoń kryje! (II, ii, str. 462-463)²⁶.

Dzieło literackie możemy „wykonać” na wiele sposobów. Możemy czytać je po cichu albo na głos lub doświadczyć go w czymś wykonaniu. W przypadku zaś sztuki-tekstu „wykonaniem” może być zwykła lektura albo cała inscenizacja teatralna lub produkcja filmowa. Jeśli ktoś inny wykonuje dane dzieło, a nasza reakcja na nie wymaga od nas kreatywności, możemy powiedzieć – że, w nieco szerszym sensie, w jakim używam tego terminu w tym eseju – sami je wykonujemy. Wszak nie interpretujemy go w prosty sposób przez odrzucenie łusek formy z jądra znaczenia. Na potrzeby tego artykułu wyobraźmy sobie, że czytamy *Romea i Julię* na głos i dochodzimy do momentu, gdy Romeo patrzy na okno Julii niedługo przed świtem.

Gdy, jako krytyk literacki, pisemnie omawiam dzieło literackie, które przeczytałem lub usłyszałem, mogę zaoferować jego interpretację lub opis. Mogę pójść dalej i spróbować przekazać jego jednostkowość, inwencję i zmienność w moim konkretnym czasie i miejscu, odtwarzając dla moich czytelników to doświadczenie „wykonywania” i jednocześnie bycia „wykonywanym” przez dzieło. W powiązaniu z odpowiednim odczytaniem oryginału moje omówienie rozkwitnie jedynie wtedy, gdy trafi na grunt czytelników, którzy z kolei odczytają je sumiennie i twórczo. Przez twórcze odczytanie mam na myśli nie tyle

²⁶ W. Szekspir, *Romeo i Julia* [w:] *Pięć dramatów*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 2005.

swobodne skojarzenie, ile utwierdzenie inwencji dzieła przez inwencję, wypowiedzianą bądź nie, po stronie odbiorcy, pobudzoną przez specyfikę i szczególną wartość dzieła. W tym sensie pełna odpowiedź [response] na dzieło literackie stanowi odpowiedzialność [responsible].

V

Pierwszy wers pozostaje raczej niemetaforyczny: Romeo zauważa oświetlone okno w ciemności. Jednak czasownik „strzelił” wydaje się, według mnie (nie będę ukrywać się za uogólniającymi „nami” lub bezosobowym „czytelnikiem”), naładowany metaforyczną sugestywnością: to światło nie tylko „strzela”, lecz także sugeruje nadejście świtu²⁷. Co więcej, forma gramatyczna przywołanego wersu również przywodzi na myśl jego wykroczenie poza dosłowność. Co prawda można pomyśleć, że nie ma niczego dziwnego w świetle dochodzącym nocą z pokoju, ale dla osoby patrzącej staje się ono na tyle nietypowe, by sprowokować pytanie. Ta zagadka z kolei prowadzi do następnego wersu stanowiącego odpowiedź, która ujawnia zarazem, że choć metafora w pytaniu Romea jest konwencjonalna, to jednak sugeruje figuratywne odczytanie światła w pierwszym wersie. W związku z tym to, co początkowo traktowaliśmy jako blask świecy lub lampy (kojarzące się ze świtanie), powinno być w rzeczywistości rozumiane jako blask piękna dziewczyny.

Tego typu omówienie dzieła sugeruje, że czytając pierwszy wers, nie wiem, co wydarzy się w wersie drugim. I choć to wrażenie po moim kolejnym zetknięciu się z monologiem Romea nie jest już prawdą, moja analiza ukazuje fakt, że oba wersy odgrywają zagadki, postanowienia, metaforyczne rozgałęzienia itd. Ponadto, sposób opisania piękna Julii nadal wywiera duże wrażenie nawet po setnym czytaniu, ponieważ zostają w nim użyte pewne właściwości językowe, które w procesie sekwencyjnym zostają uwypuklone. (Gdybym chciał utrudnić dalsze odczytanie, mógłbym omówić interakcję pomiędzy wiedzą na temat tego, co nas czeka, i ignorowaniem tego faktu.)

Gdy pojawia się kolejna metafora, okazuje się ona mało wyszukana, a do tego wyrażona za pomocą prostej dykcji i składni (w przeciwieństwie do poprzedniego wersu): „Ono jest wschodem, a Julia jest słońcem!”. Jeśli znaczenie tych słów, jak twierdził Davidson, nie wykracza poza ich dosłowne odczytanie, sprawiają one, że wyobrażam sobie okno jako horyzont, a kobietę jako wschodzące słońce. W ten sposób postrzega kobietę mężczyzna nagle beznadziejnie w niej zakochany. Jednocześnie, ponieważ nie podstuchuję sceny miłosnej odbywającej się obok mnie, ale czytam dzieło literackie, czerpię przyjemność z działania metafory – jej niezwykłości i bezpośredniości – oraz mojej własnej satysfakcji, gdyż oto udało mi się zrozumieć poprzedni wers. Ponadto, przez większość czasu nie jestem w pełni świadomy źródła języka, którym w rzeczywistości nie jest Romeo, ale autor, na którego temat mógłbym wiedzieć tylko tyle, że czytany przeze mnie utwór jest jego autorstwa. Innymi słowy, w procesie interakcji z dziełem odnoszę

²⁷ W języku angielskim czasownik „break”, użyty przez Szekspira w oryginale, jest oczywiście bardziej wieloznaczny ze względu na jego metaforyczne użycie, i, jak wskazuje Attridge, sugeruje „przenikanie” (penetrate) i stanowi rozwinięcie wyrażenia „as light breaks the darkness” – światło przenika ciemność – przywodząc na myśl świt (daybreak) (przyp. tłum.).

się do aktu/wydarzenia, stworzonego przez konkretnego autora. Dlatego jako czytelnik jestem odpowiedzialny przed autorem, nie jako człowiekiem z krwi i kości, ale obecnym w tych dwóch wersach, oraz przed jednostkowością i zmiennością jego inwencji.

Kolejnym wymiarem metaforyki w *Romeo i Julii* jest szereg metafor, które zostają przywołane i w których umiłowany (człowiek bądź bóstwo) jest również słońcem. Tej niezwykłej metaforze Derrida poświęca szczególną uwagę w *Białej mitologii*, nazywając ją „paradygmatem zmysłowego i metafory”²⁸. Jednak zaskakująca w tym konkretnym zastosowaniu metafory u Szekspira jest jej elementarność, jakby wszystkie nadbudowane porównania były jedynie fałszerstwami i niepotrzebnymi hiperbolami, które dałoby się sprowadzić do banalnego zdania: „Julia jest słońcem”.

Chociaż wers wydaje się zamknięty w swojej prostocie i bezpośredniości, dalszy ciąg otwiera i rozbudowuje podstawową przenośnię (a tym samym zwiększając siłę jej metaforyczności): „Wnijdź, cudne słońce, zgładź zazdrosną lunę”. Pierwszym obrazem jest piękna dziewczyna patrząca przez okno na nocne niebo, z którym miesza się (drugi) obraz wschodzącego słońca, zaciemniającego księżyc. „Wnijdź” należy do pierwszego obrazu, ale sugeruje pojawienie się drugiego; „cudne” należy do pierwszego, a „słońce” do drugiego. „Zgładź” wydaje się wyjątkowo zaskakujące, ponieważ ustanawia metaforę w metaforze – ludzka czynność użyta wobec astronomicznego ciała odnoszącego się do osoby. Tym samym użycie metafory związanej ze śmiercią przenosi mnie w nową domenę semantyczną, a nie z powrotem do dziewczyny stojącej w oknie. Ta domena nadal przejawia się w wyrażeniu „zazdrosna luna”, ponieważ ludzkie atrybuty zostają teraz użyte przy opisie księżyca (przypuszczalnie nie chodzi tu jedynie o metaforyczny księżyc w symetrycznym układzie z metaforycznym słońcem, ale prawdziwy księżyc, który Romeo, i być może Julia, mogą dojrzeć na niebie). Dziwność przymiotnika „zazdrosna” zostaje następnie uzasadniona w nowej metaforze: specyficzność księżycowej poświaty, „zbladłej z gniewu”, jest przypisana zazdrości – księżyc zazdrości i słońcu (w metaforze świtu), i Julii słonecznego blasku (w półmetaforycznym, półdosłownym przedstawieniu sceny).

Emocjonalność słów Romea komplikuje się, gdy wypowiada on życzenie, aby prawdziwe słońce nigdy nie weszło (kilka wersów poniżej Julia mówi „wkrótce / dzień będzie: rada bym, żebyś już odszedł”²⁹, a Romeo zauważa, że „Po tysiąc / Razy niedobra [noc] tam, gdzie ty nie świecisz”³⁰). Gdyby tylko Julia była jedynym słońcem, radość chwili oparłaby się dosłownemu słońcu, które ma wzejść. Natomiast niespodziewana przemoc („zgładź”) i przypisanie zazdrości księżycowi, wprowadza aurę wrogich sił otaczających kochanków; wszak światło dnia sugeruje nadejście Kapuletów.

W następnym wersie metaforyczne słońce zbliża się do semantycznie dosłownej Julii, odnosząc się nie tyle do słonecznego piękna, ile do niewinnej dziewczycy. W ten sposób

²⁸ J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym* [w:] *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 261–337.

²⁹ *Romeo i Julia*, op. cit., s. 471 (przyp. tłum.).

³⁰ *Ibidem*, s. 470 (przyp. tłum.).

metafora zawistnego księżycza wprowadza subtelnie poczucie niepokoju, sugerując kochankę oszukaną przez swojego kochanka – „aż zbladła z gniewu [luna], że ty jesteś / Od niej piękniejsza”. Jednocześnie wyobrażenie dziewczyny podobnej do słońca pozostaje w cytowanym wersie, gdyż przymiotnik „piękniejsza” przywołuje poprzednio użyte „cudne” (słońce)³¹. Romeo (oraz Szekspir) tym samym rozpoczynają swoją metaforyczną grę. Jeśli czytelnik potrafi „cieszyć się” przywołanym fragmentem (zamiast interpretowania go jako niedokładne odwzorowanie tego, co zakochany młodzieniec rzeczywiście może powiedzieć do siebie), cieszy się również wspomnianą grą.

Z kolei, jeśli słowne gry Romea wydają się nierealne, aura dworskiej retoryki przezwana zostaje przez nutę seksualnego podniecenia w następnym wersie. Choć metafora ulega dalszemu rozbudowywaniu, w poniższym fragmencie użyta jest do wyrażenia jednoznacznego pragnienia fizycznego zjednoczenia: „o, jeśli zazdrośna, / Nie bądź jej służką”. Oczywiście, kolejna część tego wersetu jest całkowicie nieprawdziwa jako sąd logiczny, ponieważ zazdrość księżycza jest czymś, co Romeo właśnie wymyślił – ale pożądanie nie zawsze musi odwoływać się do logiki, aby znaleźć dla siebie wytłumaczenie. Można ulec wrażeniu, że Romeo, rozbudowując dotąd metaforę i wyrażając dzięki niej swą radość, odkrywa nagle jej dodatkową funkcję – narzędzie uwodzenia. Z drugiej jednak strony, można odczytać ją również jako inteligentny żart, dzięki czemu wachlarz jej zastosowań ponownie zostaje powiększony.

W następnej części ma miejsce dalsze rozbudowanie metafory – „Jej szatkę zieloną / I bladą noszą jedno głupcy”. Księżyc symbolizuje tu ideał dziewictwa, ukazanego jako niewłaściwy kochanek, co sugerowane jest przez negatywne wartościowanie poszczególnych określeń – zieleń i bladłość oznaczają chorobę. „Zrzuć ją!” – gorliwy apel Romea – stanowi punkt kulminacyjny rozwijanej metafory, która niebezpiecznie balansuje na granicy dosłowności, ponieważ zakochany Romeo obserwuje Julię z pewnością ubraną do snu.

Moim zdaniem, owo ostateczne wezwanie wskazuje na moment, w którym język metaforyczny ustępuje przemożnemu pożądaniu. Kolejne trzy wersy są więc mniej metaforyczne, co krytycy często zauważali, a aktorzy rozpoznawali. Ale wkrótce język figuratywny pojawia się ponownie, gdy Romeo zaczyna snuć krótką opowieść. W ten sposób zaczynam zdawać sobie sprawę nie tyle z siły języka do wyrażania emocji poprzez metaforę, ile z niezwykłej zdolności metaforycznego języka do odseparowania się od zewnętrznego świata. Tym samym doceniam zarówno rozbudowaną metaforę „oczu jako gwiazd” (choć wyrażenie „mające jakąś sprawę” raczej kojarzy się z przyziemnymi sprawami niż ciałami niebieskimi³²), jak i wcześniejszą metaforyczną prezentację piękna Julii. W pewnym sensie można zaobserwować, jak metafora „rozkoszuje się” swą metaforycznością.

³¹ W oryginale jest to bardziej wyraźne z powodu dwukrotnego użycia tego samego przymiotnika „fair”. Wśród polskich tłumaczeń dramatu Szekspira (Stanisława Barańczaka, Jana Kasprówicza i Józefa Paszkowskiego) jedynie Kasprówic oddaje ten efekt, dwukrotnie używając przymiotnika „nadobny” (Warszawa, 1926, s. 38) (przyp. tłum.).

³² Wyrażenie nieobecne w przekładzie Józefa Paszkowskiego, zaczerpnięte z przekładu Jana Kasprówicza.

VI

W analizowanym fragmencie tragedii Williama Szekspira pragnęłam ukazać sposób, w jaki odczytuję i „wykonuję” metafory. Jednocześnie starałam się być uważny na ich przekaz emocjonalny. Na przykład powyższą część *Romea i Julii* przeczytałam wielokrotnie, a mimo to, gdy teraz czynię to ponownie, wciąż pozostaje ona zaskakująca, nie do końca taka, jaką ją zapamiętałam, co dodatkowo potwierdza inwencję i jedynokowość monologu Romea. Ponadto, chciałam przenieść ów fragment w przestrzeń „znaności”, na przykład wyznaczonej przez teorię literatury, jednocześnie zachowując jego inność. Tym samym dokonałam odpowiedzialnego, i dlatego etycznego, odczytania, w którym starałam się oddać sprawiedliwość dziełu, które przetrwało ponad cztery stulecia (podlegając ciągłym zmianom), dziełu, które napisał ktoś zwany Williamem Szekspirem.

Summary

Performing Metaphors: The Singularity of Literary Figuration

In *Performing Metaphors: The Singularity of Literary Figuration* Derek Attridge redefines the work of art in terms of alterity, invention and singularity. For a given work of art to occur, it must be performed, that is, justice must be done to it as a literary event and as the eventness of that event. One of the most vital features of the (process of) performance of literature is metaphor, argues Attridge, adducing various works, from philosophy (David Hume) to poetry (Robert Graves) to everyday spoken speech (quoted by a cognitive linguist, Ronald Carter) to prove his point.



Poezja wizualna – Beáta Spáčilová, Jannifer Helia de Felice