

MAREK KAPLITA

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

AUTOR, DZIEŁO I CZYTELNIK
W ŚWIECIE POTRÓJNEJ *MIMESIS* PAULA RICOEURA

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest omówieniu koncepcji potrójnej *mimesis* współczesnego francuskiego filozofa Paula Ricoeura. Jest to hermeneutyczna interpretacja klasycznej definicji *mimesis* sformułowanej przez Arystotelesa w *Poetyce*. W swej argumentacji Ricoeur stara się wykazać, że operacja naśladowczego przeniesienia realnej rzeczywistości do opowieści zakłada kolistą relację wzajemnego warunkowania między żywym doświadczeniem i narracyjną formą. Głównym celem tego artykułu jest odpowiedź na pytanie, jak w świetle teorii potrójnej *mimesis* przedstawia się komunikacja na linii autor – dzieło – czytelnik oraz jakie czynniki stanowią o możliwości rozumienia mimetycznego dzieła sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

narracja, tekst, *mimesis*, autor, czytelnik, odniesienie, rozumienie, reprezentacja

INFORMACJE O AUTORZE

Marek Kaplika
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: marek.m.kaplita@gmail.com

Koncepcja potrójnej *mimesis*, szczegółowo wyłożona przez Paula Ricoeura w trzech tomach monumentalnego dzieła *Czas i opowieść*¹, nie stanowi głównego przedmiotu wspomnianej pracy. Właściwym celem tego być może najważniejszego dzieła francuskiego filozofa jest wykazanie strukturalnego związku między tym, co nazywa on czasem ludzkim, a narracyjnością. Potrójna *mimesis*, będąca pewną teorią lektury, stanowi kluczowe ogniwo w dowodzeniu tezy o dialektycznym spleceniu ludzkiego doświadczenia czasu oraz opowieści, które zdaniem Ricoeura wzajemnie się warunkują i wzajemnie do siebie odsyłają. Opis trzech stadiów *mimesis* ma pokazać, w jaki sposób czas przenika do wnętrza opowieści i jak opowieść nie tylko wyraża, ale i zwrotnie kształtuje doświadczenie czasu. Potrójna *mimesis* wprowadzona zostaje więc jako zapośredniczenie między czasem i opowieścią.

W moim artykule pominę jednak obszerne i skomplikowane analizy Ricoeura poświęcone czasowi i skupię się na samej koncepcji *mimesis*, traktując ją jako autonomiczną, formalną teorię. Formalną w tym sensie, że będę abstrahował od konkretnego przedmiotu mimetycznej operacji, którym w *Czasie i opowieści* jest czas. Zaprezentowane tam badania dowodzą, że czas jest szczególnym przedmiotem narracyjnego przedstawienia, należącym do samej jego istoty. Każda historia na swym najgłębszym i najbardziej ogólnym poziomie opowiada czas. Czas jest tkanką, z której zbudowany jest świat opowieści. Nie oznacza to jednak, że jest on jedynym sensem, jaki opowieść może nosić w sobie. Jest on tylko warunkiem świata przedstawionego jako takiego, to znaczy bazą, na której wznoszą się wszystkie pozostałe poziomy znaczeniowości dzieła: charaktery, koleje ich losów, wartości, sensory filozoficzne itd. Ja będę operował ogólnym pojęciem sensu opowieści, czyli każdego możliwego sensu, jaki mógłby się zawierać w narracyjnej formie². Potrójną *mimesis* będę więc traktował jako teorię rozważającą możliwość i źródła sensowności opowieści, tego, że coś ona wyraża, coś komunikuje.

¹ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, J. Jakubowski, U. Zbrzeźniak, t. I–III, Kraków 2008.

² Choć potrójna *mimesis* jest teorią dzieła narracyjnego, wydaje się, że z analiz Ricoeura można by wyabstrahować stwierdzenia, które stosowałyby się do wszelkich sztuk mimetycznych, czyli takich, które opierają się na przedstawianiu czegoś.

Pierwszą część artykułu poświęcę rekonstrukcji głównych założeń Ricoeurowskiej *mimesis* oraz jej związków z klasyczną definicją tego pojęcia pochodzącą od Arystotelesa. Moim właściwym celem będzie natomiast próba wyciągnięcia wniosków z *Czasu i opowieści* (przy wsparciu koncepcji samowiedzy rozwiniętej w pracy *O sobie samym jako innym*³ tego samego autora), z tez dotyczących wzajemnych relacji twórcy, dzieła i czytelnika. Będę się starał pokazać, że choć Ricoeur odżegnuje się od romantycznej hermeneutyki, w której znaczeniem dzieła był koncept w umyśle artysty, a celem lektury odtworzenie myśli towarzyszącej procesowi twórczemu, to swoją teorią otwiera możliwość odsłonięcia wzajemnego nakierowania się na siebie autora i czytelnika na poziomie bardziej fundamentalnym niż psychologiczno-epistemologia sztuki, zakwestionowana i przekroczona przez XX-wieczną humanistykę. Powyższy projekt będzie przedmiotem drugiej części mojego artykułu.

Od *mimesis* „cięcia” do *mimesis* „wiązania”

1. „Poetyka” w interpretacji Ricoeura, Czyli jak opowieść naśladuje rzeczywistość

Chciałbym rozpocząć od zidentyfikowania koncepcji potrójnej *mimesis* jako argumentacji typu transcendentального. W punkcie wyjścia stwierdza się tu pewien fakt, z którego próbuje się następnie wysnuć wnioski dotyczące jego warunków możliwości i który pozostaje ostatecznym uzasadnieniem całej teorii. Tym faktem jest realny związek życia i literatury. Za fakt uznaje się, że literatura oddziałuje na naszą wyobraźnię, zmienia nasze myślenie o sobie i świecie, wpływa na nasze zachowanie, podejmowane wybory. Za fakt uznaje się, że literatura nie zamyka się w swojej immanentnej znaczeniowości, ale posiada „wyrotowe ostrze, które zwraca ona przeciwko moralnemu i społecznemu porządkowi. [...] Fikcja jest tym, co czyni z języka największe niebezpieczeństwo, o którym z trwogą i zachwytem mówi, za [Friedrichem] Hölderlinem, Walter Benjamin”⁴. Innymi słowy, po-

³ Tenże, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2003.

⁴ Tenże, *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 116.

trójna *mimesis* jest próbą odpowiedzi na pytanie, jak możliwe jest zrozumiałe pisanie i rozumiejące czytanie. Z faktu komunikacji między literaturą a ludzkim światem Ricoeur wyciąga wniosek, że musi istnieć jakiś związek między tym, co fikcyjne, a tym, co realne, że literatura posiada jakieś szczególne odniesienie do rzeczywistości. Fikcja narracyjna, jak pisze francuski filozof, projektuje poza siebie pewną propozycję świata, w który przenoszę się mocą własnej wyobraźni i który mógłby być moim własnym światem. Fikcyjny świat tekstu swoją zrozumiałość czerpie z naśladowczego odniesienia do świata rzeczywistych działających i doznających podmiotów, na który rzuca nowe światło, odsłaniające to, co niewidoczne bezpośrednio:

Dzięki fikcji, dzięki poezji otwierają się w rzeczywistości codziennej nowe możliwości «bycia-w-świecie»[...] język poetycki stanowi naśladowanie rzeczywistości (*mimesis*) dokładnie w tym sensie, jaki nadał temu pojęciu Arystoteles w swej analizie tragedii. Tragedia bowiem, jeśli naśladuje rzeczywistość, to dlatego tylko, że ją stwarza na nowo za pośrednictwem *mythos*, «fabuły» która sięga do jej najgłębszej istoty⁵.

Potrójna *mimesis* będzie więc w pierwszej kolejności odpowiedzią na pytanie, jak możliwa jest relacja naśladowania między opowieścią a realnym światem, czyli jak możliwa jest *mimesis* Arystotelesa⁶. Spróbuję teraz określić, które elementy klasycznej koncepcji Stagiryty przejął Ricoeur oraz na czym polega wprowadzona przez autora *Czasu i opowieści* innowacja.

Najważniejszym osiągnięciem Arystotelesa wedle interpretacji Ricoeura jest zbliżenie do siebie (przechodzące niemal w utożsamienie) dwóch terminów – *mythos* oraz *mimesis*. *Mythos*, czyli uporządkowa-

⁵ Tenże, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. K. Rosner, P. Graf, Warszawa 1989, s. 242.

⁶ Jak zauważa Katarzyna Rosner w swoim eseju *Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji* (teżże, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003), posłużenie się przez francuskiego filozofa tekstualnym pojęciem opowieści zaczerpniętym od Arystotelesa (*mythos*) sytuuje go poza głównym nurtem badań nad narracją, w którym traktuje się ją jako pierwotną strukturę ludzkiego rozumienia, wtórnie przeniesioną do literatury. Z takiego pojęcia narracji robią dziś użytek choćby historiografia czy psychoanaliza. Wedle Ricoeura natomiast „narracja to kody tekstowe wypracowane przez kulturę; sięgamy do nich, by nadać formę i rozumieć nasze doświadczenie” (tamże, s. 131).

ny układ zdarzeń, to w istocie *mimesis praxeos*, czyli naśladownictwo lub przedstawienie działania, akcji:

Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia (od działania zależy przecież i powodzenie i niepowodzenie. [...] Z charakterem wiążą się ich [postaci] pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu) (*Poetyka*, 1450a)⁷.

Żeby jednak wykorzystać ustalenia Arystotelesa do własnych badawczych celów, Ricoeur rozpoczyna od stawienia czoła pewnej wstępnej trudności, która wynika z faktu, że *Poetyka* jest teorią szczególnego rodzaju *mythos*, mianowicie *mythos* tragicznego, i do projektu *Czasu i opowieści* może zostać włączona tylko pod warunkiem, że uda się z niej wyodrębnić formalną i uniwersalną teorię narracji. Arystoteles wymienia sześć części składających się na pojęcie tragedii: intrygę, charakter, wysłowienie, sposób myślenia, widowisko i śpiew (*Poetyka*, 1450a). Powyższa lista daje się jednak uporządkować przez oddzielenie przedmiotu (co) tragedii, na który składają się intryga, charakter i sposób myślenia, od środków (przez co) tragedii, którymi są wysłowienie i śpiew, oraz metody (jak) tragedii, czyli widowiska. O specyfice tragedii decydują właśnie środki i metoda przedstawiania, natomiast przedmiot, który zajmuje wyższe miejsce w hierarchii niż środki i metoda, jest normą obowiązującą dla całej dziedziny narracji. Z kolei wśród składowych przedmiotu tragedii, najważniejsza jest intryga, która rządzi sposobem przedstawienia charakterów i ich myślenia. Ostatecznie zatem tragedia, a wraz z nią każda opowieść, jest naśladowczym przedstawieniem akcji: „Fabuła jest więc fundamentem i jakby duszą tragedii, a drugie dopiero miejsce zajmują charakter” (*Poetyka*, 1450a). Działanie *mimesis* wewnątrz *mythos*, który jest pewnym układem zdarzeń, nadaje temu ostatniemu formę „zgodnej niezgodności”, a więc ostatecznego zwycięstwa syntezy i spójności intrygi nad różnorodnością zdarzeń, postaci, wątków itd.

Zgodność opowieści wyraża się w jej trzech cechach: całości, odpowiedniej wielkości i pełni (*Poetyka*, 1450b–1451a). Całość przejawia się w strukturze początku, środka i końca akcji, a zatem w logicznym i zrozumiałym następowaniu po sobie zdarzeń, które wynikają

⁷ Cytaty z *Poetyki* przytaczam według wydania polskiego: Arystoteles, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2008.

z siebie i łączą się w coś, co nazwać możemy tematem opowieści. Odpowiednia wielkość to wymóg granic i skończoności intrygi, która daje się ująć dzięki temu jako całość. Pełnia to ostateczna jedność i integralność skonstruowanego świata, będącego syntezą różnych elementów. Niezgodność z kolei łączy się przede wszystkim z pojęciem *peripeteia*, czyli nieoczekiwanych zwrotów akcji zagrażających spójności i sensowności (*Poetyka*, 1452a). W tragedii perypetie odpowiedzialne są za przemianę losu bohatera ze szczęśliwego w nieszczęśliwy. Przemiana ta budzi w widzu uczucie zaskoczenia, a w konsekwencji litości i trwogi. Jednak właściwym zadaniem intrygi jest ukazanie następstwa tych wypadków jako wynikania z siebie na zasadzie konieczności lub prawdopodobieństwa, co, uchwycone przez widza, doprowadza go do *katharsis*, czyli oczyszczenia lub uszlachetnienia uczuć litości i trwogi (*Poetyka*, 1453b).

Konieczność i prawdopodobieństwo przedstawionego biegu wypadków prowadzi nas z powrotem do pojęcia mimetyzmu. W teorii Arystotelesa *mimesis* nie jest prostym kalkowaniem, podwajaniem rzeczywistości w sztuce, jak rozumiał tę kategorię Platon, lecz naśladownictwem twórczym, choć opierającym się na prawdopodobieństwie. Cóż to znaczy? Prawdopodobieństwo jest tą cechą intrygi, dzięki której staje się ona pojmowalna, to znaczy potrafimy rozpoznać jej temat, morał, puentę – ogólnie mówiąc, logikę – czyli odpowiedzieć na pytanie, o czym jest opowieść. Z prawdopodobną intrygą mamy do czynienia wtedy, gdy jesteśmy w stanie rozpoznać w niej to, co Ricoeur nazywa „poetyckimi uniwersaliami”, czyli przyczynowe (i w tym sensie ogólne i możliwe) powiązanie między wydarzeniami. Poeta zespalaając epizody wydobywa na jaw przyczynowe stosunki między nimi tak, że jedne okazują się prowadzić do drugich. Właśnie w tej relacji wynikania tkwi ogólność, którą można odnieść do świata rzeczywistego i stwierdzić na przykład, że konsekwencją zbrodni jest kara, o czym poetycko poucza nas choćby Fiodor Dostojewski.

Cechą *mimesis* byłoby dążenie w *mythos* nie do jego fabularności, lecz do spójności. Jej „czyn” byłby od razu uniwersalizującym „czynem”. Cały problem narracyjnego *Verstehen* zawiera się tutaj w zarodku. Układanie intrygi to wydobywanie na jaw zrozumiałego z przypadkowego, uniwersalnego z pojedynczego, koniecznego lub prawdopodobnego z epizodycznego⁸.

⁸ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I, wyd. cyt., s. 68.

Mimetyzm polega więc na uczynieniu dzieła pojmowalnym poprzez odniesienie go do realnego świata wraz z jego własnymi prawami, w ramach których dzieło odkrywa pewne możliwe scenariusze. Najważniejsze jest to, że konieczność i prawdopodobieństwo tkwią w samej więzi między zdarzeniami, którą ustanawia poeta swym konfigurującym intrygę aktem. Naśladownictwo akcji i działania ma więc swe źródło w układzie lub, precyzyjniej, w układaniu wydarzeń przez autora: *mimesis* przejawia się w *mythos*, a *mythos* dąży do *mimesis*.

Dochodzimy wreszcie do momentu, w którym klasyczna koncepcja Arystotelesa domaga się zdaniem Ricoeura przekroczenia i uzupełnienia. W rozważaniach autora *Poetyki* mimetycznie kształtowana intryga, wyrażająca ogólny i możliwy bieg wypadków, zostaje przeciwstawiona historii, która zajmuje się tym, co jednostkowe i przypadkowe, czyli realnymi zdarzeniami. Operacja mimetyczna jest więc tym, co otwiera królestwo fikcji, niby-zdarzeń w niby-świecie: „W tym sensie Arystotelesowy termin *mimesis* jest symbolem oderwania, które używając naszego dzisiejszego słownictwa ustanawia literackość dzieła literackiego”⁹. Z dotychczasowych analiz wynika, że *mimesis* to w istocie operacja usensowniania dzieła. Gdyby nie odnosiło się ono naśladowczo do realnego świata działających i doznających podmiotów, zakładając jakąś wspólnotę wiedzy i doświadczeń z czytelnikiem, byłoby niezrozumiałe. Tylko że Arystotelesa interesuje sam sens wyrażony i zamknięty w dziele, które naśladuje rzeczywistość, jednocześnie odcinając się od niej. Ricoeur natomiast będzie się zastanawiał nad całością operacji przeniesienia sensu z rzeczywistości i żywego doświadczenia do dzieła oraz będzie pytał, jakiego rodzaju odniesienie do realnego świata ono zakłada.

Zachętę do badań ukierunkowanych na wzbogacenie pierwotnego pojęcia *mimesis* można wysledzić u samego Arystotelesa. Tropem jest tu dwuznaczność pojęcia działania z definicji *mythos* jako *mimesis praxeos*:

Termin *praxis* należy zarazem do obszaru rzeczywistości, za który odpowiada *etyka*, i do obszaru wyobraźni, za który odpowiada *poetyka*. To sugeruje, że *mimesis* nie ma wcale funkcji cięcia, lecz funkcję wiązania, która uzasadnia „metaforyczne” przeniesienie pola praktyki przez *mythos*¹⁰.

⁹ Tamże, s. 74.

¹⁰ Tamże.

Naśladowanie akcji zakłada już pewne przedrozumienie jej etycznego wymiaru. Poeta zawsze wiedział, że postaci działają, wiedział, że muszą być one szlachetne lub nikczemne, że mogą być ulepszone bądź psute przez własne wybory, że ich losy mogą być historią przemiany nieszczęścia w szczęście lub szczęścia w nieszczęście, jak to ma miejsce w tragedii. Jest i druga strona: ostatecznym celem wystawienia tragedii jest wzbudzenie w widowni oczyszczonych uczuć litości i trwogi, co oznacza, że sens sztuki dopełnia się w widzu, jego recepcji i jego reakcji. Aby ten cel mógł zostać osiągnięty, obiektywne cechy prawdopodobieństwa i możliwości pewnego ciągu wydarzeń, których domaga się Arystoteles, muszą zostać zaakceptowane przez odbiorcę jako wiarygodne. Autor musi więc wziąć pod uwagę oczekiwania odbiorcy i dołożyć starań, aby go przekonać i wyrzucić na nim pożądane wrażenie. Powyższe względy każą nam, zdaniem Ricoeura, uznać moment konfiguracji dzieła (*mimesis II*) za pośredniczący między prefiguracją (*mimesis I*) a refiguracją (*mimesis III*) dokonywaną przez czytelnika. Krótko przyjrzyć się teraz każdemu z tych stadiów.

2. Potrójna *mimesis*, czyli skąd przychodzi, dokąd zmierza i czym jest powieść

Mimesis I oznacza swego rodzaju narracyjne przedrozumienie, będące warunkiem rozumiejącego odniesienia się do fabularnej konfiguracji. Ricoeur wymienia trzy elementy, które składają się na tę wstępną kompetencję, zaznaczając, że nie są one przedmiotem dedukcji, a ich lista nie musi być zamknięta. Po pierwsze, jest to praktyczna umiejętność posługiwania się pojęciową siatką, służącą do opisywania działania, która zawiera terminy takie jak sprawca, czyn, motyw, okoliczności itd. Konieczna jest również znajomość syntaktycznych reguł rządzących operacją wiązania wydarzeń. Drugim warunkiem mimetycznego przeniesienia rzeczywistego działania do językowego świata fikcji jest fakt, że działanie ludzi od zawsze jest już symbolicznie zapośredniczone, to znaczy podlegające pewnym społecznie ustalonym regułom, które obdarzają je immanentnym znaczeniem, czego przykładem może być skinienie głową na powitanie lub pomachanie ręką na pożegnanie. Ponieważ działanie już uprzednio było znaczące, może ono zostać wyrażone w języku. Trzecim elementem jest to, co Ricoeur nazywa prenarracyjną strukturą ludzkiego doświadczenia cza-

su, czyli pewne żywe powiązanie między kolejnymi epizodami, w których uczestniczył dany podmiot, domagające się zrekonstruowania i wyartykułowania pod postacią opowieści.

Przekroczenie progu *mimesis II* to wkroczenie w świat skonstruowanej przez poetę intrygi, czyli świat fikcji, który był przedmiotem analiz Arystotelesa. *Novum* koncepcji Ricoeura polega na podporządkowaniu znaczenia *mimesis II* funkcji zapośredniczenia między *mimesis I* i *III*. Swoją rolę konfiguracja może spełniać dzięki dynamicznej naturze, polegającej na stopniowym wiązaniu kolejnych elementów świata przedstawionego wyłaniających się w miarę postępu akcji i podporządkowywaniu ich intrydze. To właśnie dlatego rozumienie narracyjne nie redukuje się do znajomości jakiejś ogólnej formalnej struktury funkcji, z której każda możliwa opowieść daje się wyprowadzić, ale opiera się na rozwijającym się w czasie śledzeniu akcji. Drugie stadium *mimesis* to dynamika tworzenia lub odtwarzania zgodnej niezgodności intrygi.

Ostatni, trzeci etap drogi *mimesis* dotyczy odbiorcy dzieła, który w niepowtarzalny sposób aktualizuje możliwości interpretacyjne tkwiące w dziele. Powtórne konfigurowanie dzieła, na którym polega lektura, jest już refiguracją, to znaczy nadaniem tekstowi znaczenia poprzez odniesienie go do świata znanego z własnego doświadczenia. Dzięki temu świat dzieła może nasycić się konkretną treścią, natomiast świat czytelnika zostaje ponownie opisany przez pobudzoną fikcją wyobraźnię, która odkrywa niedostrzegane wcześniej w tym świecie możliwości.

Wprowadzenie *mimesis III* wiąże się z założeniem, że jedyną przestrzenią, w której dzieło literackie może istnieć, w pełni realizując swoją istotę, jest przestrzeń międzyludzkiej komunikacji. Pewien względnie trwały, materialny obiekt zwany książką aktualizuje się jako literatura, dopiero gdy znajdzie czytelnika, który wskrzesi martwe znaki i pozwoli im przemówić. Nie pojmiemy, zdaniem Ricoeura, zjawiska, jakim jest literatura, jeżeli nie przyznamy jej statusu dyskursu, czyli konkretnego zdarzenia, w którym ktoś mówi coś o czymś do kogoś¹¹. Jeżeli jednak zgodzimy się, że literatura staje się w pełni sobą, dopiero gdy wpisuje się w sytuację komunikacji, nieuniknione staje się pytanie o to, jakiego rodzaju treści są przekazywane w tak wyszukany sposób i do jakich intersubiektywnie uchwytnych obiek-

¹¹ M. Drwięga, *Paul Ricoeur daje do myślenia*, Bydgoszcz 1998, s. 109.

tów odsyła w tym wypadku komunikat. Istotą dyskursu jest jego dialogicznie ukonstytuowane odniesienie do rzeczywistości, w której żyją rozmówcy i która jest przedmiotem ich rozmowy. Literacka fikcja wymaga jednak szczególnej teorii referencyjności języka, który w tym wypadku nie wskazuje wprost na obiekty realnego świata. Choć literatura rezygnuje z odniesienia przez bezpośredni opis, nie znaczy to, że język literatury ostatecznie skupia się na samym sobie. Uwalniając się od ograniczeń dosłownego opisu, literatura może zwrócić się ku tym aspektom naszego bycia-w-świecie, które są jak najbardziej realne, lecz nie dają się wyrazić w sposób konwencjonalny, a jedynie metaforyczny:

Nakładanie się metaforycznego odniesienia na metaforyczny sens nabiera pełnej ontologicznej doniosłości tylko wtedy, gdy zmetaforyzujemy sam czasownik „być” i dostrzeżemy w „byciu jako...” korelat „widzenia jako...”, w którym streszcza się praca metafory¹².

Deklaracja ta czyni Ricoeura zwolennikiem ontologicznej koncepcji reprezentacji, będącej jedną z „ideologii” reprezentacji wyróżnionych przez Michała Pawła Markowskiego, który tak oto ją definiuje:

Reprezentacja [według ideologii ontologicznej] należy więc do tego, co reprezentowane i stanowi elementarny warunek możliwości jego zaistnienia. Bez reprezentacji nie mogłoby uobecnąć się to, co reprezentowane, co oznacza, że tożsamość reprezentacji i tego, co reprezentowane, [...] w tym wypadku kończy się na doprowadzeniu bytu do pełnej samoprezentacji¹³.

Narracja, choć jest konstruktem wyobraźni, nie tylko wciąż reprezentuje to, co względem podmiotu transcendentne, ale doprowadza do tego, co Gadamer nazywa „przyrostem bytu” reprezentowanego, czyli umożliwia mu pełne zaistnienie¹⁴. Dyskursywna forma (jako reprezentująca) – mógłby powtórzyć Ricoeur za Markowskim – „nie znika wprawdzie (albowiem należy do istoty samego bytu), lecz ustępuje mu

¹² P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I, wyd. cyt. s. 117.

¹³ M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 323–324.

¹⁴ Tamże, s. 324.

niejako miejsca”¹⁵. Dzięki tym właściwościom literatura jest w stanie projektować całe fikcyjne światy, w których czytelnik znajduje metaforyczny opis rzeczywistości, która go otacza. Dopiero kiedy horyzont świata dzieła przetnie się z horyzontem świata czytelnika, zarówno fikcyjne dzieło, jak i realna rzeczywistość ożywają i nasycają się znaczeniem. Aktualizując się jako dyskurs, literatura staje się sobą samą – podobnie jak świat, gdy zostaje ponownie opisany przez poezję.

Ściśle rzecz biorąc trzecia *mimesis* jest w tym samym stopniu kresem ruchu sensu opowieści, co jego początkiem – punktem wyjścia opowieści następnej. Jak powtórzyliśmy za Ricoeurem, żadna opowieść nie powstaje w symbolicznej próżni, ale rodzi się w przestrzeni rzeczywistego działania, która porządkowana jest dzięki różnym normom, wyposażającym działanie w immanentne i publicznie jawne znaczenie. Fundamentalną rolę w tej wstępnej symbolicznej strukturyzacji pola ludzkiego działania odgrywa literatura jako pewien kanon tekstów, w oparciu o który dana wspólnota buduje swoją tożsamość i w którym rozpoznaje samą siebie. Ricoeur przyznaje tradycji literackiej, w której jesteśmy zakorzenieni, zdolność schematyzowania – w kantowskim sensie tego słowa – czytelniczej, a także autorskiej wyobraźni, która pozwala rozpoznać i zrozumieć dzieło w kategoriach zachowania i wzbogacenia paradygmatów, czyli dialektyki nawarstwienia i innowacji, którą właśnie nazywamy tradycją.

Widzimy zatem, że potrójna *mimesis* to dowód kolistej zależności między żywym doświadczeniem i opowieścią. Nie jest to jednak koło, które kręci się w miejscu. Choć rozmaite opowieści wyprzedzają każdego z nas i niejako „od wewnątrz” kształtują nasze działanie, wyposażając je tym samym w prenarracyjną strukturę, to nowa opowieść nigdy nie redukuje się do fabularnych paradygmatów, z których wyraasta. Rzeczywistość realnych podmiotów, z której wyłania się każda opowieść, zawsze zachowuje naddatek sensu w stosunku do swej językowej artykulacji, zawsze się jej wymyka, pozostając jednakowoż tym, co ostatecznie rządzi doborem słów, co go ukierunkowuje. Spontanicznie pojmujemy literaturę jako twór nieprzypadkowy – efekt zmagania autora z materią słowa, czyli zapis dążenia do ukazania poprzez formę dzieła czegoś różnego od niego samego, czegoś, co nigdy nie ujawnia się w pełni i nigdy bezpośrednio, lecz tylko dzięki sztuce. Ta intencja przenika do samego tekstu, naznaczając go nieuchronnie

¹⁵ Tamże.

piętnem „niedopowiedzenia”. Dlatego wszelki dyskurs odbieramy raczej jako usiłujący coś powiedzieć niż po prostu mówiący, raczej wskazujący na coś poza sobą niż tylko prezentujący samego siebie. Celem rozumienia jest podążanie za znakami ku znaczeniu, ujawnianie znaczenia za pośrednictwem znaków. Szkoła hermeneutyczna uczy nas jednak, że nie wszystko da się wypowiedzieć. Interpretacja, jak powtarzał za stoikami św. Augustyn, a za nim Hans-Georg Gadamer, to wydobywanie słowa wewnętrznego z zewnętrznej litery tekstu¹⁶. Słowo wewnętrzne, słowo duszy, wcale nie musi być lokalizowane w psychice autora i utożsamiane z jakimś szczególnym faktem mentalnym. Jest ono raczej tym, co niedopowiedziane w danej wypowiedzi, pewnym idealnym punktem pełni sensu, wokół którego wypowiedź krąży, nie mogąc nigdy ostatecznie osiągnąć celu. Istnieje ono jako odwrotna strona słowa zewnętrznego – wymykająca mu się zawsze istota rzeczy, na którą jest nakierowane i którą próbuje wyrazić. Słowo wewnętrzne jest „negatywnym” znakiem nieprzeniknionej głębi przeżycia, z której rodzi się literatura, znakiem, który mimo wszystko znajduje się w tekście.

Odkrycie tej dwupoziomowej struktury dyskursu pozwala odrzucić zarzut błędnego koła w odniesieniu do relacji między doświadczeniem czasu i opowieścią. Choć struktura koła jest w tym wypadku czymś nieusuwalnym i mającym fundamentalne znaczenie, to nie mamy do czynienia z pustą i bezproduktywną tautologią, ale dialektycznym napięciem między dwoma biegunami, które wzajemnie się przenikają i kształtują. Dynamiczny proces wymiany między przeżyciem i opowieścią jest właśnie tym, co wprawia koło *mimesis* w ruch. Konstytucja sensu jest tożsama z czynnością przenoszenia uwagi ze słowa zewnętrznego na wewnętrzne, oglądania drugiego przez soczewkę pierwszego. Dzięki dialektyce wewnętrznego i zewnętrznego słowa sens dyskursu nie redukuje się do obiektywnej, statycznej struktury relacji między samymi znakami, będącej konkretyzacją pewnych ogólnych schematów logiki narracyjnej, ale zawsze pojawia się jako nowe i wyjątkowe splecenie tego, co wypowiedziane, z tym, co do powiedzenia. Ani czasowe doświadczenie nie daje się jednoznacznie i w pełni oddać w języku, ani też nie sposób ujawnić wszystkich możliwych sensów opowieści w jakiejś totalnej interpretacji. Do natury wszelkiego

¹⁶ J. Grondin, *Wprowadzenie do hermeneutyki filozoficznej*, tłum. L. Łysień, Kraków 2007, s. 7.

rozumienia należy jego skończoność, to znaczy fakt, że rodzi się ono zawsze jako pewna wyjątkowa odpowiedź podmiotu na jakieś szczególne pytanie, ściśle związane z konkretną sytuacją, w której zostaje zadane i której dotyczy. Dlatego każdy obrót koła *mimesis* jest niepowtarzalny.

Potrójna *mimesis* jako teoria samorozumienia autora i czytelnika za pośrednictwem narracyjnej konfiguracji

1. Moment refleksyjny, czyli subiektywna konstytucja świata tekstu

Zanim przejdę do rozważenia relacji między autorem, dziełem i czytelnikiem, którą potrójna *mimesis* zdaje się zakładać, chciałbym uprzedzić pewną fałszywą interpretację, jaka może się nasuwać. Chodzi o przyporządkowanie trzech wymienionych wyżej elementów tej relacji poszczególnym stadiom *mimesis*. Oczywiście jest skojarzenie dzieła z konfiguracją, odbiorcy z refiguracją. Wystarczy jeszcze uznać prefigurację za domenę autora, by koncepcja domknęła się, ustanawiając potrójną *mimesis* zapośredniczeniem w komunikacji między autorem i czytelnikiem. Rozwiązanie to jest proste i schludne, ale błędne. Potrójna *mimesis* abstrahuje od statusu podmiotu, który wchodzi w relację rozumienia z dziełem. Opisuje ona drogę sensu, jaką przebywa on od żywego doświadczenia do jego językowej, narracyjnej artykulacji i z powrotem. Owszem, to doświadczenie jest doświadczeniem ludzkim, jest doświadczeniem czymś, ale nie stwierdzamy czyim – może ono należeć zarówno do autora, jak i czytelnika. Potrójną *mimesis* należy raczej uznać za proces rozumienia od początku do końca związany z pojedynczym nieokreślonym podmiotem, który przygląda się samemu sobie oraz otaczającemu światu za pośrednictwem opowieści, dzięki której jego intuicje mogą uzyskać intelligibilną formę i zostać przyswojone. Narracja jest wyróżnionym środkiem, służącym do oddania doświadczenia czasu, którego próby bezpośredniego opisu grzęzną w aporiach nawet mimo pewnych wartościowych ustaleń. Możliwość taka jest otwarta ze względu na dialektyczną strukturę zarówno wewnątrz doświadczenia czasu, jak i opowieści, co Ricoeur pokazuje na przykładzie Augustynowej koncepcji czasu i Ary-

stotelesowej teorii *mythos*. Jeżeli w doświadczeniu czasu, którego opis znajdujemy w X księdze *Wyznań*, ostatecznie tryumfuje niezgodność i tajemnica, to nie należy pomijać jego częściowej, dającej się opisać zgodności. Podobnie, zgadzając się co do przewagi zgodności i zrozumiałości w tragedii, nie wolno zapominać, że jej niezbywalnym składnikiem są również zagrażające spójności intrygi zaskakujące epizody (*peripeteia*), bez których nie byłaby ona w stanie wzbudzić uczuć litości i trwogi w widzu. To dzięki owej dwuwymiarowości po obu stronach opowieść może udzielić poetyckiej odpowiedzi aporiom czasowości¹⁷, nie będąc prostym narzuceniem zgodności na niezgodność. Opowieść wcale nie rozwiązuje aporii czasu, lecz daje możliwość ich wyartykułowania i pozwala im, jak pisze Ricoeur, „pracować” wewnątrz opowieści, wpływając na jej nieustanną modyfikację, korektę i wzbogacenie w kolejnych dziełach.

Sądzę, że ten model zależności można uogólnić na wszelkiego typu doświadczenie, które pragniemy uchwycić w ramy logosu i pojąć. Byłoby to niemożliwe, gdyby nie posiadało ono choćby odrobiny przejrzystości i jawności, choć z drugiej strony trudno nie przyznać, że im bardziej próbuje się skupić na rzeczywistości, im więcej chce się z niej uchwycić, tym dobitniej ujawnia ona swą nieprzeniknioną, nieskończoną złożoność, niewyczerpalność znaczenia. Niekończące się badanie, nieprzerwane jakimś werdyktem, uniemożliwiłoby podjęcie jakiegokolwiek działania, które jest ostateczną stawką całej gry. Jak sądzę, właśnie w imię działania Ricoeur domaga się narracyjnej odpowiedzi na aporie czasu, mimo że jedyna dostępna nam odpowiedź jest tymczasowa.

Jak słusznie zauważa Elżbieta Wolicka, Ricoeur wiele zawdzięcza Heideggerowskiej koncepcji prawdy jako „nieskrytości” (*aletheia*), prawdy, która w jakimś stopniu ukazuje się i chowa, jednocześnie przysługując samemu „wydarzającemu się” byciu¹⁸. U Ricoeura bez-

¹⁷ Główna wyróżniona przez Ricoeura aporia czasu wyraża się w przeciwstawieniu sobie Arystotelesowskiej koncepcji czasu „kosmicznego” i Augustynowego czasu „duszy”, których nie sposób ze sobą zestroić lub zredukować do siebie nawzajem. W pierwszym wypadku czas jest kontinuum momentów, które określone są wyłącznie przez relację „przed” i „po”, podczas gdy w drugim istnieje moment szczególnie i uprzywilejowany: teraźniejszość postrzegania duszy (por. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. III: *Czas opowiadany*, tłum. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 17–35).

¹⁸ E. Wolicka, *Narracja i egzystencja. „Droga okrężna” Paula Ricoeura od hermeneutyki do antropologii*, Lublin 2010, s. 85.

pośrednie doświadczenie poddanej dyktatowi czasu rzeczywistości nie daje się wyrazić inaczej, jak tylko poprzez medium narracji, do której istoty należy pierwiastek dialogicznego konstruktywizmu i referencji metaforycznej („bycia-jako”), w której „kluczową rolę pełni dialektyczne «napięcie» [...] między afirmatywnym «jest» oraz «nie jest»”¹⁹. Przesadzona lub co najmniej nieprecyzyjna wydaje się natomiast konkluzja polskiej badaczki: „Prawdziwość ma tu [...] charakter «uznaniowy» – zależy od jednostkowej decyzji (lub/i społecznej umowy) co do «zawierzenia» narratywnej rewelacji «świata»”²⁰. Przeciwnie, analiza tekstowego zapośredniczenia samorozumienia i koncepcja „ponownego opisanie” świata przy użyciu narracyjnej fikcji lub metafory nie tyle orzekają o zamknięciu podmiotu w sferze dyskursywnego pozorów, co próbują wykazać, że sam dyskurs jest ze swej istoty otwarty na objawianie się prawdy pojmowanej jako transcendens i że jest jej nośnikiem. Odwołując się do tego, co już wcześniej zostało powiedziane, prawda dyskursu przybierałaby postać słowa wewnętrznego, czyli pewnej pełni sensu, do której tekst intencjonalnie odsyła i jednocześnie uniemożliwia jej pełne, bezpośrednie uobecnienie się. Jest to jednak niemożliwe na mocy wewnętrznej konieczności, ponieważ modusem istnienia słowa wewnętrznego jest bycie tym, co do powiedzenia w wypowiedzi, i tym, co prezentowane w reprezentacji. Założenie to ma duże znaczenie dla przedstawionej w tej pracy interpretacji teorii potrójnej *mimesis*.

Wracając do głównego problemu, najważniejsze jest to, że tym, co poznaję w procesie lektury, jestem ja sam: to moje doświadczenie zostaje ponownie opisane i wzbogacone przez opowieść, to moja odpowiedź na dzieło aktualizuje je i powołuje do istnienia jako dyskurs. Wreszcie to moje bycie-w-świecie i nikogo innego jest ostatecznym odniesieniem dzieła. Ricoeur w wielu swoich pracach podkreślał semantyczną autonomię tekstu, który odrywa się od intencji autora i oczekiwań publiczności, do której początkowo był kierowany. Celem lektury nie jest zrekonstruowanie pierwotnej sytuacji, w której tekst powstał, ale zaktualizowanie jego znaczenia w nowej sytuacji związanej z osobą czytelnika, ujawnienie sensów ukrytych i niedostępnych dla pierwszych odbiorców, a także dla samego autora. Autor w pewnym sensie również jest czytelnikiem swojego dzieła i również

¹⁹ Tamże, s. 72.

²⁰ Tamże, s. 89.

dokonyuje refiguracji swojego doświadczenia. Potrójną *mimesis* dotyczącą danego dzieła możemy rozpatrywać osobno w odniesieniu do autora i czytelnika. Niewątpliwie istnieje jednak między nimi asymetria, której teraz się przyglądnijmy.

Zajmijmy się czytelnikiem. Zakładamy, że spełnia on wszystkie warunki rozumiejącej lektury, które Ricoeur wspólnie określa mianem *mimesis I*: jest kompetentnym użytkownikiem języka, w jakimś, powiedzmy, wystarczającym dla danego dzieła stopniu jest zaznajomiony z literacką tradycją, w której dzieło powstało, ma również pewne wyobrażenia co do tego, jakimi prawami rządzi się rzeczywistość, i spodziewa się je znaleźć również w świecie przedstawionym. W trakcie czytania nasz bohater, śledząc rozwój intrygi, stopniowo rekonstruuje świat tekstu, zderzając go nieustannie z własną wiedzą i doświadczeniem, czego skutkiem jest nieustanne modyfikowanie oczekiwań co do dalszego biegu wydarzeń. Śledzenie konfiguracji dialektycznie splata się z refigurowaniem jego własnego doświadczenia, które, przypomnijmy, cały czas pozostaje punktem odniesienia, umożliwiającym rozumienie dzieła. Po skończonej lekturze, jakkolwiek patetycznie może to zabrzmieć, czytelnik nie jest już tym samym człowiekiem. Nie jest możliwe, żeby przeczytane dzieło nie zostawiło w nim najmniejszego śladu, nie wzbudziło żadnych wątpliwości, żadnych pytań, w najmniejszym stopniu nie dało do myślenia. Jasne jest, że głęboka literatura pozostawi głęboki ślad, płytka powierzchowny.

Dla autora *mimesis I* nie będzie dyspozycją do śledzenia intrygi, ale jej komponowania. Proces twórczej konfiguracji w jego wypadku rządzony jest pewnymi intuicjami, które przekraczają opisy odziedziczone wraz z tradycją i domagają się nowego dyskursywnego ujęcia. Wraz z nim owe intuicje zostają nazwane i w jakimś stopniu opisane, przedstawione w dosłowny lub metaforyczny sposób i dzięki temu przyswojone. Dlaczego twórczość i eksperymentowanie w wyobraźni nie miałyby być formą dowiadywania się o sobie i świecie, poszukiwania prawdy? Dlaczego mocą własnej wyobraźni nie można by poszerzyć horyzontów własnego myślenia? Zapewne także w przypadku autora konfigurowanie intrygi łączy się z refiguracją własnego doświadczenia. O ile jednak refiguracja pozostaje jego osobistym przeżyciem, dzieło jako obiektywny twór pojawia się w publicznej przestrzeni i z reguły pozostaje w niej również, gdy samego autora już nie ma, domagając się czytelnika, który na powrót uczyni je przedmiotem znaczącym.

Widzimy więc, że teoria lektury, jaką po części jest potrójna *mimesis*, wyklucza dostęp czytelnika do prywatnego doświadczenia autora. Sensem i odniesieniem dzieła narracyjnego nie są jakieś niezwerbalizowane w tekście motywy, które skłoniły autora do twórczej pracy, nie jest nimi także interpretacja autora. Sens komunikowany przez dzieło to świat, który w skonfigurowanej opowieści zawarty jest tylko potencjalnie, natomiast aktualizowany i powoływany do istnienia jest dopiero mocą czyjejs wyobraźni. Opowieść jest pod tym względem podobna do partytury muzycznej, będącej jedynie propozycją i zachętą do wykonania danej kompozycji, która sama z siebie nie wydaje żadnego dźwięku. Muzyk przedstawiający na koncercie swoją interpretację utworu nie wyraża emocji kompozytora, lecz własne. Kontakt z dziełem, niezależnie, czy swoim, czy cudzym, jest ostatecznie formą autointerpretacji, której efektem jest poszerzenie czy pogłębienie własnej samoświadomości, nigdy zaś przekroczenie granic cudzej. Czy potrójna *mimesis* jest zatem kolejną w XX wieku proklamacją śmierci autora, którego uprzywilejowane przez romantyczną hermeneutykę miejsce zajmuje czytelnik samodzielnie i samowolnie określający sens utworu? Czy obalenie dyktatury autora z konieczności zmienia się w czytelniczą anarchię?

2. Moment dialogiczny, czyli świat tekstu jako miejsce spotkania z innym

Postaram się pokazać, że potrójna *mimesis*, detronizując autora, nie intronizuje czytelnika jako nowego absolutnego władcy sensu literatury. Co więcej, jak sądzę, zakwestionowanie możliwości wzięcia się czytelnika w psychikę autora, którego domaga się hermeneutyka romantyczna, odsłania bardziej fundamentalne otwarcie się na siebie autora i czytelnika, którzy pozornie mogą wydawać się zamknięci w świecie własnych przeżyć. W tym celu przywołam Ricoeurowską „hermeneutykę podmiotowości” wyłożoną w pracy *O sobie samym jako innym*, co wydaje się zasadne ze względu na to, że potrójna *mimesis* dotyczy właśnie szczególnego przypadku samorozumienia.

Podstawową tezę wspomnianej książki jest niemożliwość bezpośredniego refleksyjnego zwrócenia się ku sobie samemu i ukonstytuowania siebie jako kartezyjańskiego *ego cogito*. Mogę rozpoznać siebie jako podmiot, jako możliwość działania i źródło własnych aktów tylko

w odniesieniu do tego, co inne, co wyjęte spod mojej władzy, co jakoś oddziałuje na mnie i czyni mnie biernym podmiotem doznawania. Sobość i inność są ze sobą dialektycznie sprzęgnięte. Podmiotowa aktywność polega na oddziaływaniu na jakiś przedmiot, który oddziałuje zwrotnie, stawiając jakiś opór. Wszelka inicjatywa, której towarzyszy poczucie możności i wolności, jest zawsze odpowiedzią na pojawiającą się niezależnie od podmiotu możliwość działania, która jednocześnie otwiera i ogranicza jego pole. Samowiedza może się ukonstytuować tylko jako obraz samego siebie odbity w lustrze inności i tylko na drodze dokonanej przez podmiot analizy własnych obiektywizacji, czyli ingerencji w transcendentną rzeczywistość, która ujawnia jego moc sprawczą w intersubiektywnej przestrzeni. Oczywiście wyróżnioną figurą inności jest inny człowiek, z którym myśląc o sobie i działając, chcąc nie chcąc, liczymy się najbardziej.

Spróbuję teraz wyśledzić dialektykę sobości i inności towarzyszącej autorefleksji poprzez lekturę bądź narracyjną twórczość, tak jak widzi je teoria potrójnej *mimesis*.

Gdy przyjrzymy się recepcji dzieła przez odbiorcę, zobaczymy, że polega ona na ścieraniu się dwóch pretensji do zawłaszczenia procesu konstytucji świata dzieła, pochodzących z jednej strony od czytelnika, a z drugiej od samego tekstu. Inność świata dzieła względem świata czytelnika jest jego nieredukowalnym wymiarem, bo mimo że to czytelnik nadaje mu ostateczną formę w akcie przyswojenia i odniesienia do samego siebie, ów akt zawsze ma charakter odpowiedzi na zawartą w dziele perswazję, zmierzającą do tego, by go ukierunkować. Ta perswazja to właśnie znak autora w tekście, który konstruowany jest w taki sposób, żeby czytelnik zobaczył to, co autor chce mu pokazać.

Do jakiej dyscypliny – pyta Ricoeur – należy teoria lektury? Do poetyki? Tak – w tej mierze, w jakiej *kompozycja* dzieła rządzi czytaniem; nie – w tej mierze, w jakiej w grze biorą udział inne czynniki przynależące do pewnego rodzaju *komunikacji*, która ma swój punkt wyjścia w autorze i przenika dzieło, aby odnaleźć swój punkt docelowy w czytelniku. [...] teza zakładająca semantyczną autonomię tekstu ważna jest jedynie w analizie strukturalnej, która bierze w nawias strategię perswazji przenikającą operacje należące do czystej poetyki; znieść ów nawias to z konieczności brać pod uwagę tego, kto tworzy strategię perswazji, czyli autora²¹.

²¹ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. III, wyd. cyt., s. 230–231.

Świat dzieła nie rozpościera się przed czytelnikiem sam z siebie jak świat naturalny, ale jest opowiadany przez kogoś, kto dokonuje nieprzypadkowego (nawet jeśli nie w pełni intencjonalnego) wyboru i uporządkowania jego elementów. Świat dzieła ma zawsze postać horyzontu, który posiada swoje centrum, punkt patrzenia. Nie należy jednak tego centrum sytuować poza samym tekstem, w umyśle autora. Zarówno strategia perswazyjna, jak i sam autor pod jej postacią wpisani są w dzieło i tam należy ich szukać. Wiążące sens dzieła z psychologią autora pytanie, co rzeczywisty autor chciał powiedzieć, wydaje się niedorzecznością, ponieważ zakładamy, że powiedział on właśnie to, co chciał. Dlatego przedmiotem naszej analizy jest autor ujawniający się w dziele, a nie ukryty za nim. „Zawsze – możemy powtórzyć za Ricoeurem – istnieje jakiś autor wpisany: opowieść zawsze opowiadana jest przez kogoś”²².

Kategoria autora wpisanego nie oznacza jednak odcięcia się tekstu od autora rzeczywistego i nakazu ignorowania w interpretacji dzieła kontekstów dotyczących jego genezy. Jak zauważa Ricoeur, czytelnik intuicyjnie ujmuje dzieło jako integralną całość, na którą składa się nie tylko spójność strukturalna, ale i logika dokonanych takich, a nie innych wyborów dotyczących formy i tematu, które „czynią z tekstu dzieło kogoś wypowiadającego się, a zatem dzieło wytworzone przez osobę, a nie przez naturę”²³. Dzieło coś mówi, coś przedstawia, jakoś poucza, o ile wyraża się w nim żywy podmiot, który coś przeżył, coś myślał, coś rozumiał i wniósł to do literatury. Nie traktujemy go jednak jako ostatecznej instancji orzekającej o trafności interpretacji. Autor to po prostu miejsce, z którego wypowiedzany jest dyskurs dzieła, to jednostkowe życie, które jako jedyne zdolne jest uczynić coś znaczącym, pozwolić abstrakcyjnym systemom języka, reguł poetyckich i kultury w ogólności wydarzyć się w świecie, zmaterializować, po prostu zaistnieć. Inność dzieła, z którą konfrontuje się czytelnik, sprowadza się ostatecznie do inności żywego autora, podmiotu wyobraźni i woli, które zrodziły dzieło i sprawiły, że coś ono wyraża, coś przekazuje. Tym jednak, co wypowiada autor, jest raczej jego bycie-w-świecie niż myśli, jest on raczej innym *Dasein* niż innym *ego*.

Trudniejszy do wychwycenia i być może ciekawszy z tego względu jest moment bierności towarzyszący operacji konfigurowania in-

²² Tamże, s. 235.

²³ Tamże, s. 234.

trygi przez autora, któremu intuicyjnie przyznajemy zwykle nieograniczoną wolność stwarzania w królestwie wyobraźni. Czy świat dzieła w stosunku do autora może nosić ślad jakiegokolwiek inności? Oczywiście jest, że czytelnik na ogół nie ingeruje bezpośrednio w proces konstruowania dzieła. Nie znaczy to jednak, że jest w nim nieobecny. Literatura jest ostatecznie pisana po to, aby była czytana. Proces twórczy od początku ukierunkowany jest na potencjalnego odbiorcę, przez co każdym jego stadium rządzi struktura dialogiczna. Jej znakami są obecne w dziele rozmaite strategie i techniki perswazyjne, za pomocą których autor wpisany stara się pouczyć czytelnika, jak odtworzyć przedstawiony przez niego świat, jakimi przedmiotami go wypełnić, w jakie cechy wyposażać charaktery, jaką wartość przypisać ich postępowaniu itd. W ten sposób analogicznie do przypadku autora możemy mówić również o czytelniku wpisanym w tekst, który jest jakby modelem idealnego odbiorcy skonstruowanym przez autora. Jednak to nie taki czytelnik jest faktycznym adresatem dzieła. Czytelnik wpisany jest tylko swego rodzaju instrukcją dla konkretnego odbiorcy, za pomocą której autor wpisany pragnie pokierować jego aktem refiguracji. Właśnie ze względu na to, że dzieło ma wpłynąć na pewien żywy i wolny podmiot, artysta niejako od wewnątrz przymuszony jest do oddania swej wizji w sposób możliwie doskonały i sugestywny. Jak pisze Ricoeur: „Artysta wolny *od...* musi jeszcze uczynić siebie wolnym *do...*”²⁴.

Można wskazać jeszcze dwa inne momenty bierności autora. Jak spróbuję jednak pokazać, sprowadzają się one do inności adresata dzieła, czyli potencjalnego czytelnika.

Pierwszym jest opór, jaki materia słowa stawia próbom jej ukształtowania przez artystę. Chodzi o ograniczenia, jakie nakłada na niego jego własny warsztat. Należy jednak postawić pytanie: po co? W imię czego autor zмага się z materią dzieła? Otóż celem wysiłku pisania jest możliwie najwierniejsze oddanie w językowej formie myśli, uczuć i wszystkiego tego, co autor ma do powiedzenia odbiorcy. Istotą mimetycznego kształtowania materii jest uczynienie jej znaczącą dla innych, co możliwe jest tylko poprzez wpisanie jej w intersubiektywnie ukształtowaną siatkę znaków, czyli pewien kulturowy kod, służący wzajemnemu porozumiewaniu się. Oznacza to, że język jest dla autora innym w takiej mierze, w jakiej pragnie on powiedzieć coś innemu

²⁴ Tamże, s. 259.

człowiekowi. Przekuwając myśl na słowo, antycypuje on odwrotny kierunek odnoszenia słowa do żywego doświadczenia w trakcie lektury. Właśnie to dążenie do zrozumiałości dla odbiorcy nasycza medium języka innością. Nawet gdy autor pisze wyłącznie dla własnej przyjemności, zakładając, że żadne oczy poza jego własnymi nigdy nie zobaczą owoców jego natchnienia, to mimowolnie poddaje się on oddziaływaniu potencjalnego odbiorcy, w którego wciela się sam. To właśnie siebie, będąc swoim pierwszym czytelnikiem, autor stara się zadowolić przed wszystkimi innymi i to właśnie on nierzadko okazuje się najsroższym krytykiem własnego dzieła. Innymi słowy, wolność twórcza autora jest ograniczona przez dążenie do zrozumiałości – również dla siebie samego.

Drugim wspomnianym momentem bierności jest podleganie przez autora oddziaływaniu tradycji. Jak już poprzednio zostało zaznaczone, żadna symboliczna twórczość nie rodzi się w symbolicznej próżni i w każdym momencie warunkowana jest różnymi paradygmatami, w które chcąc nie chcąc musi się wpisać. Także jednak to oddziaływanie jest wtórne względem nakierowania na odbiorcę. To właśnie pragnienie skutecznej komunikacji wymaga odwołania się do pewnych odziedziczonych wraz z kulturą schematów funkcjonujących w obrębie danej wspólnoty. Niezależnie od tego, czy artysta je powieli, przetworzy, czy zaneguje, pozostaną one punktem odniesienia umożliwiającym porozumienie. Tradycja ma wpływ na autora o tyle, o ile kształtuje ona oczekiwania odbiorców, którym autor musi wyjść naprzeciw bez względu na to, czy ma zamiar ich zaskoczyć czymś nowym, czy nie. Efekt zaskoczenia osiągnąć przez zupełnie nowatorskie ujęcie czegoś byłby niemożliwy bez odwołania się do istniejących uprzednio konwencji, które właśnie zostały zanegowane.

...

W podsumowaniu chciałbym jeszcze raz podkreślić fakt, że potrójna *mimesis* wskazuje na wszystkie trzy elementy triady twórca-dzieło-odbiorca jako konstytutywne dla znaczeniowości dzieła, żadnemu nie przyznając przewagi. Dopiero ich współpraca może wytworzyć to, co Ricoeur nazywa światem tekstu, zdolnym do ponownego opisania i ujawnienia skrytych, nietrywialnych właściwości świata, w którym żyjemy. W ten sposób autor *Czasu i opowieści* dystansuje się w równej mierze od trzech wielkich metodologii badań literackich, upatrują-

cych źródło sensu dzieła wyłącznie w jednym z tych trzech elementów. Każdej z nich przyznaje także częściową rację.

Po pierwsze, przekroczona zostaje hermeneutyka romantyczna i głoszony przez nią ideał lektury, polegający na wniknięciu w psychikę autora i odtworzeniu zamysłu, który zrodził dzieło. Pisarz nie jest najwyższą instancją orzekającą, jaki sens należy przypisać dziełu, tak jak nie jest wyłącznym panem procesu twórczego, bowiem podlega różnym wpływom. Potencjał znaczeniowy dzieła nie redukuje się do autorskiej interpretacji. Nie znaczy to jednak, że osobę autora należy pominąć. Odtworzenie historycznej sytuacji, w której tworzył rzeczywisty autor, zrekonstruowanie oczekiwań odbiorców, ku którym się zwracał, stanowi ważny kontekst dzieła. Nie tyle ogranicza on pole możliwych interpretacji, ile właśnie je poszerza, nasuwając nowe pytania, na które dzieło daje odpowiedź. Sensem dzieła jest jednak suma wszystkich takich możliwych pytań i odpowiedzi.

Po drugie, w wątpliwość podany zostaje strukturalizm, wedle którego za znaczenie dzieła odpowiedzialny jest obiektywny system relacji między znakami zawarty immanentnie w samym tekście, niezależny od pozatekstowych odniesień do autora, czytelnika lub czegokolwiek. Redukuje się on ostatecznie do pewnego abstrakcyjnego schematu, którego jest wariacją. Potrójna *mimesis* dowodzi niemożliwości takiej redukcji, a także kwestionuje koncepcję języka poetyckiego, który z istoty miałby skupiać uwagę wyłącznie na samym sobie. Rekonstrukcja języka jako struktury wzajemnych odniesień między znakami możliwa jest tylko dlatego, że wcześniej istniał on jako dyskurs, za pomocą którego ludzie komunikowali sobie swoje doświadczenia i symbolicznie porządkowali wspólnie zamieszkiwany świat. Ponieważ język pierwotnie związany jest ze światem i ludzkim doświadczeniem, może się zmieniać wraz z nimi i przekraczać abstrakcyjne bądź tradycyjne schematy, choć gdyby całkowicie się od nich odebrał, stałby się niezrozumiały.

Po trzecie, potrójna *mimesis* dystansuje się od tych nowoczesnych czy ponowoczesnych nurtów w badaniach literackich, które przyznają czytelnikowi absolutną wolność interpretacji. Nawet lektura od początku nastawiona na niezobowiązującą zabawę i przyjemność musi wejść w grę z autorem wpisanym, który jest głosem wypowiadającym dane dzieło. Nawet najbardziej wyszukane żonglowanie logiką pytań i odpowiedzi nie jest zdolne doprowadzić do sytuacji, w której to czytelnik staje się jedynym autorem dzieła. Taką praktyką można dzieło

dotkliwie zniekształcić, ale niemożliwe jest usunięcie wszelkich elementów bierności i bycia pod wpływem po stronie czytelnika. Może on igrzać znaczeniem tylko w ramach możliwości, jakie tekst otwiera. Wkład czytelnika w ukonstytuowanie sensu dzieła jest autentyczny i niepodważalny, jednak jest on możliwy tylko jako odpowiedź na perswazję autora wpisanego i propozycje refiguracji wynikające z gotowej już konfiguracji.

Tak więc ani autor, ani anonimowe paradygmaty, ani wreszcie czytelnik nie są w stanie zawłaszczyć całości sensu, jaki niesie dzieło. Może się on zrodzić tylko z dialogu między tymi trzema stronami, dla którego tłem jest doświadczenie transcendującej dyskurs rzeczywistości, a celem ponowne jej opisanie i odkrycie. Każde stwierdzenie padające w tej rozmowie zamyka pewien jej etap i jednocześnie rozpoczyna kolejny, podtrzymując niekończącą się wędrówkę sensu, której rytm wyznaczany jest przez kolejne obroty koła potrójnej *mimesis*.

AUTHOR, WORK, AND READER
IN THE LIGHT OF PAUL RICOEUR'S THEORY OF TRIPLE *MIMESIS*

ABSTRACT

This paper concerns the theory of triple *mimesis* formulated by the contemporary French philosopher, Paul Ricoeur, in his three-volume book *Time and Narrative*. It is a hermeneutical interpretation of Aristotle's classic definition of *mimesis* from his *Poetics*. Ricoeur's argument is aimed at proving that the way an imitative transformation of the reality in a narrative operates actually presupposes a circular relation between the living experience and the narrative, which mutually determine each other. The main aim of this paper is to answer the question of how the communication between the author, the work, and the reader should be viewed in the context of triple *mimesis* and what factors determine our understanding of a mimetic work of art.

KEY WORDS

narrative, text, mimesis, author, reader, reference, understanding, representation

Marek Kaplita

