

Od noetyki do prakseologii. Tekst literacki jako komunikat

From noetics to praxeology. Literary text as a message

Zbigniew Trzaskowski

UNIwersytet JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

Słowa kluczowe

autor, dyskurs, fenomenologia, interpretacja, odbiorca, tekst

Keywords

author, discourse, phenomenology, interpretation, recipient, text

Abstrakt

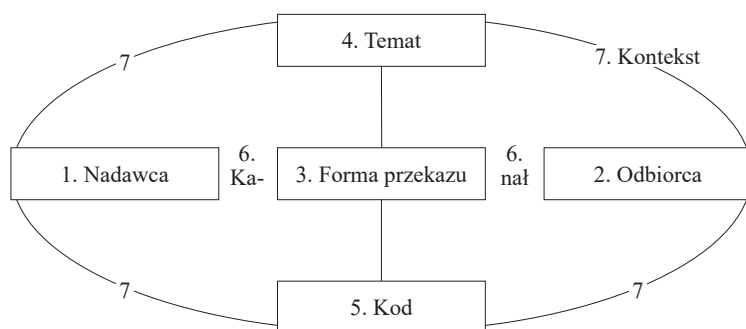
Model komunikacji, złożony z siedmiu elementów, posłużył do analizy problematyki wieloaspektowego oddziaływania tekstu literackiego. Artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie: czy „subiektywne” podejścia do interpretacji w dyskursie o ramach znaczeniowych dzieła literackiego są konieczne (w procesie zdobywania wiedzy) w dyskusji nad teorią recepcji literatury i różnych typów jej odbioru? Zakres możliwych interpretacji, jaki oferuje tekst literacki, otwiera się faktycznie dopiero wtedy, gdy czytelnicy komentują go z różnych punktów widzenia, spierają się o przestrzeń znaczeń, przedstawiają argumenty za i przeciw jej rozszerzeniu lub zawężeniu; kiedy komunikacja jest możliwie symetryczna pomiędzy dziełem a jego odbiorcą, a także pomiędzy autorem i czytelnikiem.

Abstract

The communication model, composed of seven elements, was used to analyze the issue of the multi-aspect impact of a literary text. The article is an attempt to answer the question: are „subjective” approaches to interpretation in the discourse on the meaning framework of a literary work necessary (in the process of acquiring knowledge) in the discussion on the theory of literary reception and various types of its reception? The range of possible interpretations offered by a literary text actually opens up only when readers comment on it from different points of view, argue about the space of meanings, present arguments for and against its expansion or narrowing; when communication is as symmetrical as possible between the work and its recipient, as well as between the author and the reader.

Reakcje współczesnych Hieronimowi ze Strydonu egzegetów na jego łaciński przekład (382-406) Biblii, troska o dokładny wykład Słowa Bożego przyczyniły się w znacznej mierze do rozgraniczenia pojęć *sacra scriptura* i *litteratura saecularis*, zapoczątkowały pogłębioną *ars interpretandi* tekstu literackiego. Poczesne miejsce w niej zajmuje komunikacja między autorem i czytelnikiem, oddziaływanie pomiędzy nimi, poszukiwanie znaczeń, deszyfracja symboli, wyrażanie siebie. Tak rozumiany akt komunikacji, odwołując się do Lukrecjusza, uświadamia odbiorcy estetykę ukrytych subtelności tekstu, siłę oddziaływania i skalę możliwych interpretacji¹. Etymologia słowa tekst (łac. *textus* – tkanie, plecionka, tkanina; układ, wykład, powijaki, kontekst literacki, związek wyrazów)² również podkreśla wymiar komunikacyjny utworu literackiego.

W analizie tytułowego zagadnienia posłużymy się schematem przedstawiającym powiązania siedmiu elementów komunikacji, przydatnych w charakterystyce tekstu:



1. Nadawca i jego intencje (ekspresyjna, apelatywna, referencyjna, performatywna); 2. Wpływ na odbiorcę (zajmujący, arkadyjski, przytłaczający, humorystyczny, intrygujący, paliatywny); 3. Forma przekazu informacji (proza, dramat, poezja, e-mail, czasopismo, list, blog, mem); 4. Temat (człowiek, społeczeństwo, przyroda, technika, aksjologia, transcendencja); 5. Kod (dialekt, kolokwializmy, ezoteryka, neologizmy, struktura transcendentalna); 6. Kanał transmisji (książka, gazeta, teletekst, internet, audiobook, literatura); 7. Kontekst (interakcje, temporalność, emigracja, sytuacja społeczno-ekonomiczna, globalizacja).

¹ T. Lucretius Carus, *De rerum natura*, IV, 728-729, [cit. per:] http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Lucret/DeRerNat4.htm (16 VI 2023).

² *Textus* łączy derywacja semantyczna z łacińskim słowem *textum* tkanina, sukno, odzież; przenośnie: budowa, spajanie, tekst.

Linia pozioma schematu – nadawca / forma przekazu / odbiorca – wskazuje, że istnieją nie jeden, ale trzy odrębne teksty: tekst w autorze, tekst w systemie znaków dostrzegalnych i tekst w czytelniku. Różnica między tekstem u autora a tekstem pomiędzy okładkami książki może sięgać niejednokrotnie punktu alienacji. Dzieło wypuszczone z warsztatu autora i wydane swemu losowi pozostawia w nim pustkę, tę z kolei może wypełnić jedynie realizacja nowego projektu. Pierwotna potrzeba twórczej pewności siebie, aby kreować oryginalne światy i przy ich pomocy osiągnąć zrozumienie samego siebie w procesie indywiduacji, w wielu przypadkach zostaje zawiedziona. Autor konfrontuje się ze skończonym i wyobcowanym bytem, a nie, jak się spodziewał, z własnym ja.

Tekst w odbiorcy różni się także od tekstu czytanego, odbiorca tworzy własny tekst, czytając trudne do przyswojenia fragmenty, uzupełniając lub zastępując je własnymi doświadczeniami i pragnieniami. Dziś do jednych z podstawowych założeń teorii literatury należy wymóg, aby w interpretacji tekstu zaczynać od „subiektywnego” rozumienia tekstu, ale nie poprzestać na tym etapie i poprowadzić odbiorcę w kierunku „adekwatnej” jego percepcji. Adekwatność oznacza odnalezienie prawdziwego doświadczenia w samym logosie, a nie w powierzchownej intuicji. Percepcja sensów świata przedstawionego utworu literackiego to zaledwie pierwsze stadium lektury, poznanie wymaga, odwołując się do myśli Edmunda Husserla, fenomenologicznego oglądu świadomości intencjonalnej. Tekst istnieje dla świadomości znaczącej i przez nią. Świadomość może uchwycić samą siebie w akcie nadawania znaczenia, podczas konstytuowania świata znaczącego.

Pytanie: czy i w jakim stopniu „subiektywne” podejścia do interpretacji w dyskursie o ramach znaczeniowych dzieł literackich okażą się destrukcyjne, dopuszczalne, a nawet konieczne, pozostaje dla badaczy zawsze aktualnym pytaniem i to nie tylko w praktyce, ale także w dyskusji nad dydaktyką literatury, zmusza bowiem z jednej strony do udzielania coraz bardziej zróżnicowanych odpowiedzi, z drugiej zaś do zmiany rozumienia ról: przekazywania mniej „wzorcowych interpretacji”, za to coraz więcej impulsów do różnych wykładni literatury, wielorakich typów jej przyswajania, kształtowania umiejętności kreatywnej egzegezy. W żadnym wypadku nie odchodzi się od idei, że interpretacje dzieł literackich muszą być „adekwatne do tekstu”.

„Właściwe” rozumienie tekstu nie polega na „jedynie prawidłowej” egzegezie, ponieważ otwiera się on na wiele adekwatnych wykładni. Właśnie otwartość stanowi wyzwanie dla dialektyki rzucone czytelnikowi; uświadamia mu, jak subiektywne i adekwatne rozumienie tekstu, komentarz, analiza i inferencja łączą się, by utworzyć intersubiektywną całość, ułatwiającą dalsze próby eksplikacji. Indywidualną niepewność co do tekstu neutralizują informacje o autorze, przedstawianej rzeczywistości, formach dystrybucji tekstu,

języku i stylu, okolicznościach powstawania tekstu, i wreszcie o jego „autentycznej” formie.

Teksty rudymenarne, np. instrukcje dotyczące uruchomienia i użytkowania urządzeń technicznych, nie pozostawiają miejsca na jakąkolwiek interpretację. Niezręcznością byłoby zadawanie sobie przez czytelnika pytania, co może oznaczać konkretne sformułowanie ułatwiające obsługę. Jednoznaczny komunikat zawarty w tego rodzaju tekstach niesie z sobą jedną, precyzyjną odpowiedź na ewentualne wątpliwości.

Inne teksty wzbudzają ciekawość odbiorcy swoją enigmatycznością, skrywają w sobie coś, co chce poznać. „Jeśli przekroczysz rzekę Halys, zniszczysz wielkie imperium”³ – taką przepowiednię usłyszał Krezus od pytii w Delfach. Król Lidii błędnie zinterpretował wyrocznię: nie chodziło o imperium perskie, ale o jego monarchię lidyjską. Dwuznaczność przekazu oznacza, że autor ma rację w każdych okolicznościach. Strategię narracyjną opartą na wieloznaczności wykorzystują autorzy współczesnych horoskopów.

Teksty o charakterze paradoksalnym (*vide* starogreckie *παρά* – wobec, wbrew + *δόξα* – mniemanie, pojęcie, wiara) w procesie komunikacji początkowo ujawniają jedynie część swojego znaczenia, ale pozostaje ciemna chmura znaczeń i emocji, która domaga się rozjaśnienia. Niektóre teksty odpowiadają czytelnikowi, inne kwestionuje, jeszcze inne wzbudzają w nim ambiwalentne odczucia: czy tekst zadaje mi pytanie, czy stanowi on pytanie o moją odpowiedź, albo: czy tekst jest na moją odpowiedź pytaniem? Do modelowych tekstów wykorzystujących ekspresyjne sformułowania, skłócone z oczywistymi sądami, aporie należy paradoks sądu Protagorasa z Abdery⁴.

Protagoras udzielał korepetycji z prawa biednemu studentowi imieniem Euathlos – pod warunkiem zapłaty za naukę po wygraniu pierwszej sprawy. Euathlos po ukończeniu studiów prawniczych i retorycznych nie przejawiał jednak chęci wykonywania zawodu prawnika, wybrał bowiem karierę polityczną. Sofista po dłuższym oczekiwaniu na otrzymanie uzgodnionej kwoty w końcu zażądał wynagrodzenia od niewdzięcznego dłużnika. Ten jednak stwierdził, że nie jest mu nic winien, bowiem uzgodnili wcześniej, iż zapłaci nauczycielowi dopiero po wygraniu pierwszej sprawy, a tak się jeszcze nie stało. Protagoras, rozgniewany oszustwem, pozwał wychowanka do sądu.

Na rozprawie adwersarze przedstawili swoje stanowiska z perfekcyjną logiką. Protagoras dowodził, że Euathlos w razie przegranej sprawy musi wykonać nakaz sądu i oddać mu pieniądze. Z kolei uniewinnienie – argumentował powód – oznacza wygranie pierwszej rozprawy i *ipso facto* wypłatę

³ L. A. Senecio, *Geschichte der griechischen Philosophie in Anekdoten. Vorsokratiker*, Berlin 2015, p. 32. Cytaty obcojęzyczne, jeśli inaczej nie zaznaczono, przełożył na język polski autor artykułu.

⁴ Cf. P. Łukowski, *O co chodzi w paradoksie Protagorasa?*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica” 2006, nr 17, p. 17–38.

wynagrodzenia zgodnie z pierwotną umową. Zatem w obydwu przypadkach powinien zapłacić.

Pozwany zeznawał rozsądnie i przekonująco. Euathlos twierdził, że wygrana sprawa oznaczałaby korzystne dlań rozstrzygnięcie sądu i tym samym zwolniła od wypłaty honorarium Protagorasowi. Natomiast w przypadku niekorzystnego dla siebie wyroku, też nie musi oddawać długu, ponieważ pierwszej sprawy by nie wygrał.

Od czasów starożytnych dwuznaczność tekstu nieustannie stanowiła wyzwanie dla jego pomysłowych interpretatorów. Dziś poglądy idą w dwóch kierunkach. Niektórzy zakładają, że umowa nie dotyczy procesów, albowiem sama stanowi ich przedmiot. Inni stoją na stanowisku, że decyzja jest kwestią interpretacji sądu. Ten mógł rozstrzygnąć na korzyść Protagorasa uzasadniając wyrok tym, że umowa niewątpliwie zakładała, iż Euathlos również zamierzał wykonywać praktykę prawniczą, a rezygnując z powziętej decyzji naruszył pierwotną umowę. Z drugiej strony sąd mógł również orzec na korzyść pozwanego, uznając umowę za niewiążącą. Wyrok sądu w każdym przypadku nie podlegałby apelacji.

Do narracyjnych tekstów literackich zawierających treści parenetyczne, o skomplikowanym kodzie komunikacyjnym, trudnych w egzegezie, zaliczają się przypowieści. Krótka parabola Franza Kafki, zatytułowana *Gib's auf* (1922), stanowi nie lada wyzwanie dla potencjalnego interpretatora.

To było bardzo wcześnie rano, ulice czyste i puste, szedłem na stację kolejową. Kiedy porównałem zegar wieżowy z moim zegarkiem, zobaczyłem, że jest znacznie później niż sądziłem, musiałem się bardzo spieszyć, szok tego odkrycia sprawił, że poczułem się niepewnie w drodze, jeszcze niezbyt dobrze orientowałem się w tym mieście, na szczęście w pobliżu był policjant, podbiegłem do niego i bez tchu zapytałem o drogę. Uśmiechał się i powiedział: „Chcesz ode mnie dowiedzieć się drogi?” „Tak” – powiedziałem – „bo sam nie mogę jej znaleźć”. „Podдай się, podдай się” – powiedział i odwrócił się zamaszyście, tak jak ludzie, którzy chcą być sami ze swoim śmiechem⁵.

Ogląd aergocentryczny pozwala utożsamić bohatera paraboli z jej autorem. Kafka panicznie bał się zamkniętych pomieszczeń. Klaustrofobia, a szczególnie życie w praskim getcie odcisnęły w jego osobowości potrójne piętno: izolacji, wyobcowania, ekstremalnego introwertyzmu. Obserwacja, a zwłaszcza porównanie politycznej degrengolady monarchii austro-węgierskiej z własną egzystencją potęgowały w pisarzu odczucia dekadencji, nadawały pobudzonej wypadkami dziejowymi świadomości przeżywania wypadków historycznych jednoznacznie pesymistyczny wydźwięk. Tekst przypowieści można potraktować jako studium neurastenii jego autora. Protagonista trzykrotnie przeżywa zawód (spóźnienie, nieznaną drogę marszruty,

⁵ F. Kafka, *Gib's auf*, [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 2008, p. 1205.

odmowa pomocy przez policjanta), spowodowany lękiem atawistycznym. Policjant przypomina odzwiernego z przypowieści Kafki *Przed prawem* (1915); może pomóc, ale nie chce. Niepokój, powodowany świadomością przyjscia za późno, równa się tanatofobii twórcy *Zamku*. Strach przed stróżem porządku odzwierciedla toksyczne relacje z despotycznym ojcem.

Jeśli na parabolę popatrzymy z perspektywy heterotelicznej czy teleologii immanentnej przybiera ona kształt komunikatu zawierającego odniesienia do sfery transcendentnej. Figura ojca przywołuje biblijny obraz patriarchalnego Jahwe, srogiego sędziego. Poczucie wszechobecnego wyobcowania tu i teraz, trudy doczesnej egzystencji odsyłają do eschatologii (porównanie zegarów). Wieczność nie oznacza jednak satysfakcjonującej ostatecznej odpowiedzi na dręczące codziennie człowieka pytania o cel ziemskiego pielgrzymowania, nie zapewnia ochrony przed obsesją doczesnego przemijania, natłokiem samobójczych myśli. Spotkanie bohatera z policjantem przypomina o grzechu pierworodnym, upadku pierwszych ludzi, przedstawionym w formie midrasza przez autora Księgi Rodzaju. Jahwe nieposłuszeństwo Adama i Ewy ukarał wygnaniem pary z raju, co *implicite* sugeruje tytuł *Gib's auf*⁶. Podwójne „Poddaj się” oznacza katoński wyrok całkowitego odrzucenia.

Heinz Politzer słusznie zwraca uwagę na niedostatek interpretacji paraboli Kafki, jakkolwiek nie oznacza to wzajemnego wykluczania się poszczególnych osądów, wręcz przeciwnie – wzięte razem i nałożone na siebie – zawierają bogactwo znaczeń, ukrytych w ludzkich dziejach, „nie są jednak w stanie oddać sprawiedliwości”⁷. Politzer dochodzi do niezbyt zadowalającego wniosku, że *Gib's auf* jest przypowieścią o niezrozumiałości tego, co niezrozumiałe. Dopóki czytelnik utrzymuje perspektywę narratora pierwszoosobowego, przypowieść staje się dlań przesłaniem: bycie samemu na tym świecie przypomina nieuniknione fatum, przynajmniej dla człowieka niemającego udziału we władzy, skazanego na klęskę w mozolnym dochodzeniu prawdy o sobie samym i własnym przeznaczeniu. Do przeciwstawnej konkluzji dochodzi się rezygnując z perspektywy narratora pierwszoosobowego.

Czy istnieje jakakolwiek wskazówka dotycząca holistycznej oceny bohaterów przypowieści? Nie ma takiej wskazówki, mamy bowiem, do czynienia, używając określenia Friedricha Nietzschego, z przewartościowaniem wielu wartości. Jeśli czytelnik zajmie miejsce narratora pierwszoosobowego, będzie w stanie krytycznie myśleć o jego zachowaniu i zacząć stawiać pytania pełne wątpliwości. Bohater niespodziewanie porzucający własny system czasu, gdy zegar wieżowy wybije inny czas? Bohater rezygnujący z poszukiwania własnej drogi, zdany na najłatwiej dostępnego przedstawiciela porządku

⁶ Cf. H. Politzer, *Eine Fabel Franz Kafkas*, [in:] *Interpretationen*, t. 4: *Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, ed. J. Schillemeit, Frankfurt am Main / Hamburg 1966, p. 319-339.

⁷ Ibidem, p. 330.

publicznego? Bohater, który najwyraźniej nie boi się niczego bardziej niż samotności? Przeciwnie, w mocno zaakcentowanym stanowisku końcowym zostali wskazani „ludzie” kategorycznie opowiadający się za autonomiczną dzielnicą: „chcą być sami”.

Czytelnik, który początkowo utożsamia się z narratorem pierwszoosobowym lub utożsamia go z autorem, w końcu zdaje sobie sprawę, że najwidoczniej zupełnie źle odczytał sensy paraboli, wprowadzie wie więcej o Kafce, ale przede wszystkim sporo dowiaduje się o sobie samym. Tekst staje się dlań komunikatem, pozwala odkryć wiele nieznanych mu dotąd horyzontów własnego życia i odkryć, dotąd sekretne, tajniki własnego ja.

Przejdźmy do tekstu literackiego, który od pięćdziesięciu ośmiu lat po publikacji nadal stanowi trudny do rozszyfrowania komunikat, *expressis verbis* hermeneutyczne wyzwanie dla czytelnika, rodzaj enigmatu poetyckiego⁸ i nadal prowokuje do interpretacji literaturoznawców, publicystów, filozofów, a nawet przyczynił się do powstania kontr-wiersza, poetologiczno-intertekstualnego odzewu⁹. Mowa o napisanym w 1963 r. siedmiowersowym białym wierszu Paula Celana, zatytułowanym *Fadensonnen*.

Fadensonnen

Fadensonnen
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen¹⁰.

Nić słońc

nad szaroczarным pustkowiec.
Drzewo-
wysoka myśl
chwytą ton światła: są
wciąż pieśni do śpiewania po tamtej stronie
ludzi.

⁸ Otto Pöggeler, bodaj najbardziej wnikliwy interpretator poezji Celana, trafnie stwierdza: „Zwłaszcza język jego późnych wierszy daje się często rozszyfrować tylko za pomocą specjalnych słowników encyklopedycznych i kompendiów” (idem, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg im Breisgau / München 1986, p. 217).

⁹ E. Fried, *Beim Wiederlesen eines Gedichtes von Paul Celan*, [in:] idem, *Die Freiheit den Mund aufzumachen. 48 Gedichte*, Berlin 1972, p. 33.

¹⁰ P. Celan, *Fadensonnen*, [in:] idem, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, ed. B. Wiedemann, Frankfurt am Main 2018, p.183. Po raz pierwszy wiersz został opublikowany [in:] P. Celan, *Atemkristall. Mit acht Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, Paris 1965 (edycja bibliofilka, 75 egzemplarzy).

Trzy części bardzo skompresowanego tekstu o zakłóconej przez przerzutnie strukturze metrycznej, również słowa – oprócz „*Fadensonnen*” i „*Licht-ton*” – odpowiadają kodowi języka niemieckiego, a przecież trudno dotrzeć do ukrytych znaczeń poetyckiej wypowiedzi. Chcąc zbliżyć się do nich, wybieramy drogowskaz Charlesa S. Peirce’a, amerykańskiego ojca semiotyki, szczególnie odpowiedni, by poznać tajniki kreacji świata przedstawionego autorstwa Celana. Zdaniem współtwórcy pragmatyzmu, każdy znak i każda myśl są otwarte na przyszłość i przeznaczone na rozwój prawdy. Znak przywołuje ideę, „interpretanta”, ten staje się znakiem, myślą wygenerowaną w formie symbolicznej, „przedstawieniem”, któremu przekazuje się pochodnię prawdy i prowokuje nowe komentarze. Mamy więc do czynienia z nieskończonym progresem myśli wygenerowanych dzięki egzegezie w formie symbolicznej. Interpretant umożliwia właściwy wykład tekstu w świetle intertekstu. „Tekst nie odwołuje się do przedmiotów spoza niego, lecz do intertekstu. Słowa tekstu znaczą nie poprzez odwoływanie się do rzeczy, lecz przez presuponowanie innych tekstów”¹¹. Krótkie wersety *Fadensonnen* zachęcają do uzupełniania, kojarzenia i dalszego myślenia; każde wyrażenie wersetu, niezależnie od tego, jak krótkie, wymaga uwagi, na jaką zasługuje, a występujące w nim trzy wyrazy złożone stwarzają szerokie pole do kombinacji.

W dowolnie wybranym zwrocie wiersza Celana, w każdym z jego „przedstawię” skondensowane są interpretanty i podstawowe zadanie odbiorcy sprowadza się do uwolnienia ich z zasłon. Odbiorca dostrzega nie tylko otoczki w postaci antonimii znaczeń, strategii amplifikacji, ale także w procesie deszyfracji poetyckiego komunikatu napotka hiperonimy, rozgałęzienia, prolepsy i analepsy. Inne teksty, m.in. wiersz Ericha Frieda, również pełnią rolę interpretanta. Niekoniecznie musi on mieć charakter językowy: za wykładnię może posłużyć również ikonografia. *Fadensonnen* przywołuje wizjonerski świat, przypominający obraz „Syn zorzy polarnej” Edgara Jené’a (1949). Celan fascynację surrealistycznym obrazem przyjaciela¹² wyraził w słowach *sui generis* komentarza do własnej twórczości poetyckiej:

Więcej niż jeden pozostanie nieufny, kiedy opowie się mu o Synu Zorzy Polarnej. Nieufny nawet dzisiaj, kiedy warkocz Bereniki już tak długo wisi pod gwiazdami. Jednak zorza polarna ma teraz syna, a Edgar Jené był pierw-

¹¹ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interprétant*, trans. K. / J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, p. 304.

¹² Paul Celan, Arnulf Neuwirth i Edgar (wł. Erhard) Jené, propagator surrealizmu w powojennej Austrii (1945–50), zorganizowali pierwszą wystawę europejskiej sztuki surrealistycznej w Wiedniu, pod auspicjami Art Clubu. Świadectwem przyjaźni poety z malarzem (datowanej od 1948 roku) są jego pismo-memoriał (700 egz. nakładu) pt. *Edgar Jené. Der Traum vom Traume* z trzydziestoma rysunkami, wstępem Otto Basila oraz obraz Jenégo *Todesfuge*, rodzaj artystycznej reminiscencji po lekturze wiersza Celana pod tym samym tytułem.

szym, który go zobaczył. Tam, gdzie człowiek w zaśnierzonych lasach swojej rozpacz zesztywniał w okowach zwątpienia, on przechodzi – wielki. Drzewa nie są dlań żadną przeszkodą, przechodzi ponad nimi, otula je także swoim szerokim płaszczem, czyni swoimi towarzyszami...¹³.

Obrazy Jenégo (*Du denk mit mir «Celan» – Myślisz ze mną «Celan»*, *Handschuh der Nereide* – *Rękawiczka Nereidy*, *Kopf-Innenansicht* – *Głowa-obraz wnętrza*, *Le soleil se lève au crépuscule* – *Słońce wschodzi o zmierzchu*, *Les portes de la mer* – *Bramy morza*, *L'Horloge au Sable* – *Zegar piaskowy*, *Mondvogel* – *Księżycowy ptak*, *Ortus Stellae* – *Wschód gwiazdy*, *Sohn des Nordlichts* – *Syn zorzy polarnej*, *Todesfuge* – *Fuga śmierci*, *Verlorene Schatten* – *Zagubione cienie*, *Vogel im Zauberwald* – *Ptak w magicznym lesie*, *Wasserwelten* – *Wodne światy*, *Wege zum Herzen* – *Drogi do serca*) przyciągają uwagę widza subtelnymi konturami postaci, oszczędnym wykorzystaniem kolorów, niuansową harmonią barw, grą półcieni potęgują wieloznaczność odbioru. Już pierwszy kontakt wzrokowy z nimi rodzi poczucie tajemniczej nierealności, rzeczywistości doświadczanej we śnie lub z pogranicza snu i jawy. Zbliżenie dwóch mniej lub bardziej oddalonych od siebie światów – ogarnianego zmysłami i transcendentnego – poszerza skalę imaginacji, zwiększa siłę oddziaływania emocjonalnego. Tytuły obrazów rodzą *ex promptu* refleksję, że Jené umyślnie fabrykuje osobliwe światy, a ich istnienie (cel sam w sobie) wydaje się być bardziej realne niż świat bytów, zwany rzeczywistością.

Oniryczna poezja Celana, pełna obrazów myśli, stanowi imponderabilium aksjologiczne, które jej czytelnik odkrywa w nagłym poszerzeniu świata. Na wskroś oryginalna kreacja świata przedstawionego *Fadensonnen* pozwala mu prześledzić krok po kroku, jak poeta siłą wyobraźni, sprzymierzoną z przenikliwością, wyrafinowanymi, niejednokrotnie enigmatycznymi środkami ekspresji językowej, szkicuje konterfekt przestrzeni wewnętrznych człowieka, ludzki odbiór rzeczywistości wymykającej się poznaniu sensorywnemu, praktycznemu rozumowi, niemożliwej do zobiektywizowania.

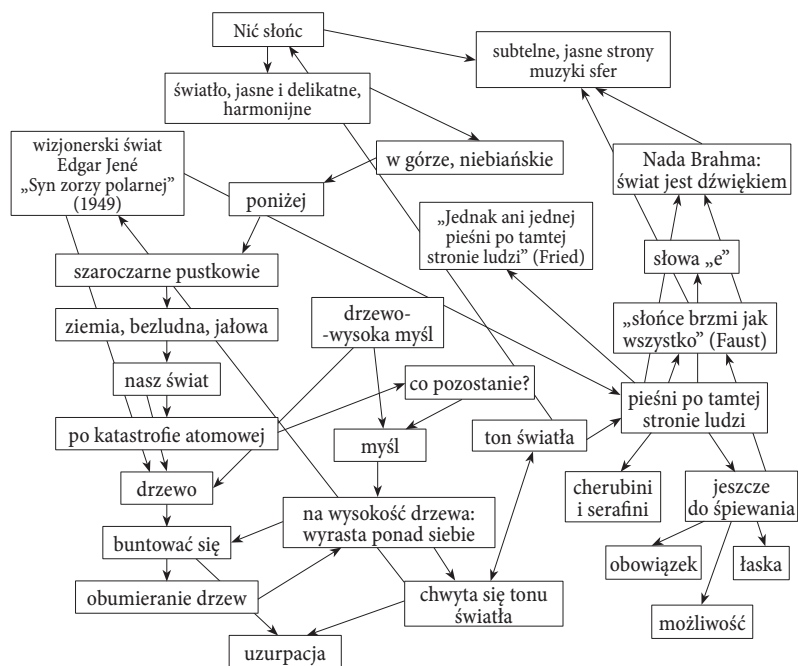
Komunikatywność tekstu zakłóca jego fenomenologiczny (w ujęciu „aktów intencjonalnych” Husserla) charakter. Elementy, których można by się spodziewać w normalnym użyciu języka, schodzą w *Fadensonnen* na plan dalszy, znajdują się na przecięciu dwóch płaszczyzn o wyostrzonych brzegach: płaszczyzny rzeczywistości i płaszczyzny snu. Oniryzm pozostawia otwarte pole dla szczegółowej eksplikacji tekstu poetyckiego¹⁴. Otwartość na interpretację utworu Celana opiera się na kontekstowym powiązaniu zdań, semantycznej gęstości/bogactwie znaczeń: w każdym z elementów utworu kryje się wielość przekazów. Aforystyczność wiersza, granicząca z kohezją (sześć rzeczowników; trzy czasowniki; trzy przymiotniki; dwa przymiotki – jeden

¹³ P. Celan, *Edgar Jené. Der Traum vom Traume*, Wien 1948, p. 10f.

¹⁴ P. Reverdy, *Le gant de crin*, Paris 1968.

z celownikiem, drugi z dopełniaczem; przysłówkę; rodzajnik nieokreślony), sprowokowało wielu interpretatorów do poszukiwania ciągów semantycznych, analizy leksemów, poszukiwania wyrazów dopełniających znaczenia słów, jakich Celan użył w kreacji świata przedstawionego.

Obrazy myśli pozwala odkrywać spójna analiza hermeneutyczno-fenomenologiczna. Polisemia, wykorzystanie metonimii, zwania międzywersowe, zabieg neosemantyzacji języka niemieckiego zwielokrotniają siłę poetyckich środków wyrazu, co pozwala nam ogarnąć poniższa sieć interpretantów.



Złożenie *Faden*sonnen doczekało się kilkudziesięciu, częstokroć różniących się diametralnie od siebie (sic!), interpretacji. Rzeczownik niemiecki *Faden* oznacza tekstylia: nić, nitkę, włókno (por. łacińską grę słów *textile* – utkany vs. *textus* – związek wyrazów, tekst słowny); sążeń (dawna miara długości, określona zasięgiem ludzkich ramion, o różnej wielkości w zależności od państwa); przenośnie nić (np. tradycji), wątek. Interesujący fakt, każde z trzech znaczeń da się zastosować w interpretacji świata przedstawionego wiersza. *Faden* niejednokrotnie stanowi istotny element związków frazeologicznych, zwrotów idiomatycznych, by wymienić korespondujące z sensami utworu Celana: *sein Leben hängt an dünnen Faden* – jego życie wisi na cienkiej nitce, *der Gedanke zieht sich wie ein roter Faden hindurch* – myśl ciągnie się jak czerwona nić, *sie spinnen keinen guten Faden miteinander* – oni nie

rozumieją się, *alle Fäden laufen in jemandes Hand zusammen* – ktoś steruje wszystkim, *der zerrissene Faden wieder anknüpfen* – powiązać na nowo zerwaną nić.

Zrost *Fadensonnen* stanowi nie lada wyzwanie egzegetyczne dla literaturoznawcy, swoją polisemią sprawia trudność w przekładzie na inne języki: nitki słońca, nić słońca, wici słońc, włókno słońca, sążeń słońc, sznurek słońc, sznurki słońca, niciowe słońca, słońca nitkowate, słońca nitkowe, nić słońc? Idiomatyczne złożenie suponuje podział słońca, źródła światła i ciepła, na wiele części, wskazuje na osłabienie siły sprawczej astronomicznej jednorodnej kuli¹⁵. Hans-Georg Gadamer, odwołując się do idei obrazu dysfunkcyjnego narracyjnie, interpretuje dwuczłonowe słowo *Fadensonnen* jako „słońca nitkowe”, efekt procesu meteorologicznego, podobnie „dźwięk światła” utożsamia z fenomenem pogody. Przed burzą skłębione chmury powodują szybko postępującą ciemność. Nieprzeniknioną wydawałoby się zasłonę chmur, przebijają wąskimi szczelinami promienie słoneczne. Liczbę mnogą „słońca” niemiecki filozof traktuje jako ekwiwalent anonimowego przestworu „nieskończonych światów”¹⁶.

Peter König, odwołując się do jednego z tomów *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. In alphabetischer Folge* Johanna Samuela Erscha i Johanna Gottfrieda Grubera, łączy pochodzenie *Fadensonnen* z trzyczęściowym wyrazem *Fadensonnenzeiger*, czyli centralnym elementem zegara słonecznego (filargnomon), wskazującym obok pory dnia (południe) również lokalizację. Dwa merytoryczne zastrzeżenia podważają wiarygodność przytoczonej opinii. König nie podaje żadnego źródła, potwierdzenia faktu, że Celan rzeczywiście poznał definicję zamieszczoną w monumentalnym dziele leksykograficznym; powstała w latach 1818-1889 encyklopedia składa się bowiem, bagatela, z 168 tomów. Całościowy ogląd utworu poety prowadzi do istotnie ważnej konkluzji: Celan konsekwentnie używa w kreacji wsobnego a zarazem surrealistycznego świata, ukazując jednocześnie procesy regresywne natury, neologizmów znaczeniowych¹⁷.

Jeden z nich – *Fadensonnen*¹⁸ zawiera w sobie wyraźną sprzeczność. Atrybutami nici są długość, cienkość, natomiast słońca – kulistość, ogrom,

¹⁵ Otto Pöggeler, uwzględniając koincydencję przeciwieństw, dochodzi do wniosku, że słońce pomimo roztrzaskania się na słońca nitkowate nadal zachowuje w wielości nici słonecznych właściwą sobie jednorodność (op. cit., p. 168).

¹⁶ H.-G. Gadamer, *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, Frankfurt am Main 1973, p. 86-88.

¹⁷ W. Wögerbauer, *Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht „Fadensonnen“*, [in:] *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, ed. Hans-Michael Speier, Stuttgart 2002, p. 131.

¹⁸ P. König, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“*, [in:] P. Celan, *Atemwende. Materialien*, ed. G. Buhr / R. Reuß, Würzburg 1991, p. 38.

jednorodność¹⁹. Nawet cienka nić może związać nieuchwytne słońca z ziemią. Jednak prawdopodobne połączenie skutkuje kruchością, a ta w oczywisty sposób zaprzecza wielkości, wyłączości i sile oddziaływania słońca. Celan z rozmysłem odwraca widzialne i wyobrażalne nici (czytaj: promienie) słońca, aby enigmatyczne wyrażenie pobudzało wyobraźnię czytelnika do wieloaspektowego oglądu oryginalnego na wskroś świata poetyckiego, jaki wykreował, wydobywania ukrytych w nim znaczeń. Deformacja „widzialnego” przy użyciu środków językowo-stylistycznych, metafory demonizującej, gwałtownych spieć antytez, metonimii, symboli służy odkrywaniu sensu istnienia w świecie przez „ja” transcendentalne, docieraniu do prabytu.

Temu językowi, przy całej nieodzwonnej różnorodności ekspresji, chodzi o precyzję. On nie romantyzuje, nie „poetyzuje”, on nazywa i postuluje, on próbuje zmierzyć obszar danego i możliwego. Oczywiście, nigdy tu nie ma samego języka, języka w czystej formie w dziele, lecz zawsze tylko pod szczególnym kątem nachylenia swojej egzystencji [jest] mówiące ja, któremu zależy na zarysie i orientacji. Rzeczywistości nie ma, rzeczywistość chce być szukana i wydobywana²⁰.

Kolejna innowacja semantyczna, złożenie *Lichtton* otwiera kilka płaszczyzn interpretacji. *Licht*, słowo o jednoznacznie pozytywnych konotacjach (por. zwroty: *jetzt bekomme ich Licht in der Sache* – teraz widzę, jak rzecz się przedstawia; *das Licht der Wahrheit* – światło prawdy; *das Ewige Licht* – światło wiekuiste). Drugi człon zrostu odsyła do muzyki (dźwięk, melodia, por. wyrażenie *Liedton*)²¹, plastyki (koloryt, odcień), literatury (akt, nastrojowość), retoryki (sposób przemawiania, akcent), interakcji ludzkich (dobre wychowanie, szczerość). Rzeczownik pospolity *Ton* w języku niemieckim oznacza glinę (*wir sind alle aus dem gleichen Ton, aber nicht aus einem Guss hergestellt* – wszyscy jesteśmy z tej samej gliny, ale nie jednego charakteru). Złożenie obydwu słów, przywołujące pozytywne skojarzenia, Celan poddaje zabiegowi obrazowego rozwinięcia, uwydatnia ich znaczenie, chwytą bowiem ton światła myśl drzewo-wysoka. Dywiz staje się funktorem, umożliwia kreowanie świata w formule ani ..., ani (*weder ... noch*), z wykorzystaniem tautologii i kontradycji. Ludwig Wittgenstein przypisuje operacji znaku

¹⁹ W. Gebhard, „Fadensonnen“ – „Lichtzwang“ – „Immerlicht“. Zum bewahrenden Abbau einer absoluten Metapher bei Paul Celan, [in:] idem (ed.), *Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen*, Frankfurt am Main 1990, p. 119.

²⁰ P. Celan, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*, [in:] idem, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, t. 3, Frankfurt am Main 1983, p. 167–168.

²¹ Siedmiu kompozytorów próbowało w formie zróżnicowanych gatunkowo form muzycznych oddać synestezję „tonu światła”.

interpunkcyjnego działanie w sensie „formy zdania ogólnego”, „istoty wszelkiego opisu”, „tj. istoty świata”²².

Drzewo symbolizuje permanentny proces wznoszenia się (góra, wysokość), ale i zakorzeniania się (dół, głębokość), łączy więc w znaczeniu metaforycznym ziemię z niebem, równocześnie wyznacza linię podziału, powoduje dualizm spojrzenia. Poeta zderza wertykalność i horyzontalność samotnego drzewa przez umiejscowienie go na szarociemnym pustkowiu (obraz mentalny terażniejszości), aby podkreślić wyobcowanie abstrakcyjnej myśli, niemającej autora, od rzeczywistości istniejącej tu i teraz, dziejowego następstwa spopielonej przeszłości. Drzewo jest także konkretnym bytem, widzialnym, dotykalnym, w znaczeniu ontycznym – urzeczowionym elementem przyrody. Kontrastowość ontycznego z ontologicznym pozwala wydobyc najbardziej istotne sensy poetyckiego obrazowania.

W istocie ten moment „rzeczowości” w poezji Celana wydaje się stanowić jej miarodajną cechę [...], co w kontekście obrazowania wyraża się w tym, że poeta przypisuje szczególne znaczenie metonimicznym, czyli dotyczącym relacji przyległości [*Kontinguitätsrelationen*] figurom retorycznym; wobec tego rodzi się pytanie, jak dalece metaforyczne elementy języka ustępują miejsca formom metonimicznym, a przez to w ścisłym znaczeniu wysublimowanemu użyciu języka, pozbawionego przekazów wizualnych²³.

Post-humanizm pobrzmiewa w słowach poetyckiej akolady: „*Lieder zu singen jenseits / der Menschen*“, obok *Fadensonnen* najczęściej analizowanego i interpretowanego wyimka z wiersza Celana. Przyimek z dopełniaczem *jenseits* (po tamtej stronie, z tamtej strony), derywat rzeczownika rodzaju nijakiego *Jenseits* (tamten świat, życie pozagrobowe, zaświaty, raj, poetycko: niwy błogosławionych), odsyła do transcendencji. Axel Gellhaus dwa ostatnie wersy postrzega jako poetologiczne przesłanie ich autora.

Wiersz *Fadensonnen* można przytoczyć na dowód tego, jak łudząco podobna jest przestrzeń artystyczna, zwrócona ku ludzkiemu, każdy stworzony przez siebie „obcy”, do otchłani i nieznanego, z której ten wiersz wziął swoją drogę i punkt wyjścia: sam zwrot „po tamtej stronie ludzi” można teraz mianowicie rozumieć nie tylko jako metaforę poetycko-artystycznego wyznaczenia położenia [...], lecz także jako charakterystykę rzeczywistości po Holokaucie, któremu już się udało w znacznej mierze zniszczyć to, co ludzkie²⁴.

²² L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1969, p. 75.

²³ B. Allemann, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, [in:] „Études Germaniques” 1970, nr 3, p. 274.

²⁴ A. Gellhaus, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, [in:] „Celan-Jahrbuch” 6 (1995), p. 72.

Hekatombę narodu żydowskiego Celan w artystycznej, retrospektywnej wizji przyrównuje do rozpadu słońca na wiele części nitkowatych słońc. Nić słońc staje się struną, a grany na niej ton światła przywołuje przejmującą myśl o Zagładzie i nieustannie przypomina o „pieśniach do śpiewania”. Zaimiek nieosobowy *es* w połączeniu z trybem oznajmującym czasownika w liczbie mnogiej *sind* wskazują na teraźniejszość, ale następujący po nich w kolejnym wersecie przysłówki *noch* wyraża trwanie, podkreśla futurystyczną ciągłość, imperatyw kontynuacji pamięci o zmarłych.

Metoda fenomenologiczno-hermeneutyczna ułatwia nie tylko ogląd, ale i wgląd do przedstawionej wyżej sieci interpretantów; ich wielorakie połączenia potwierdzają tezę o emblematycznej strukturze wiersza. Słowa („reprezentacja ekfrastyczna”) tworzą ciągi ikonograficzne („wypowiedź enargeiczna”). Przejście od *verbum* do *imago* umożliwiają „zdolność postrzegawczo-receptywna wzroku”, a przede wszystkim – potencjał „twórczo-aktywny” intelektu²⁵, oparty na rozpoznawaniu kontekstów, wytwarzaniu sobie pojęć. Proces poszukiwania „prawdy tekstu” przypomina działanie z zakresu logiki filozoficznej, gdzie odpowiedź na pytanie o prawdę lub fałsz determinują wartości prawdy i operacje prawdy.

Utwór literacki, forma komunikacji bezpośredniej, stawia odbiorcę przed koniecznością odpowiedzi na kilka istotnych dla adekwatności odczytania zawartych w nim treści pytań. Czy ma on do czynienia z dziełem literackim *sensu stricto*, czy tylko z parafrazą, reprodukcją? Czy egzegeza mieści się w „swobodzie interpretacji”, czy też w tekście lub w danych literacko-historycznych na jego temat znajdują się pасаże lub informacje, które potwierdzają ich kongruencję z wykładnią czytelnika? Przy każdej egzegezie czytelnik interpretuje również samego siebie, pyta o *Sitz im Leben* uzyskanych wyników oraz o zainteresowania i postawy, jakimi kierował się przy ich interpretacji. Jeżeli osobiste poglądy i wizje reprezentowane w utworze różnią się od siebie, to należałoby się zastanowić, która strona wymaga korekty. „Jeśli zderzają się głowa z książką i brzmi to pusto, czy zatem jest to zawsze wina książki?”²⁶.

Po recepcji tekstu przez czytelnika następuje, zgodnie z zasadami hermeneutyki, interpretacja w formie odniesienia do osobistych doświadczeń. Pytania, jakie wynikają z dystansu czytelnika do autora i utworu, tematyki i języka, rodzą w nim potrzebę wyjaśnienia, wypracowania komentarza w postaci niezbędnych danych i faktów umożliwiających świadomą interpretację. Następne zadanie, jakie przed nim stoi, to wykorzystanie analizy w celu określenia częściowych informacji składających się na tekst i jego różne warstwy kodowania, a następnie zastosowanie syntezy strukturalnej, która umożliwi

²⁵ A. Stavru, *Ekphrasis ed enargeia. Figurare tramite parole e dire tramite immagini*, [in:] „Estetica. Studi e ricerche” 2013, vol. 1, p. 7.

²⁶ G. Ch. Lichtenberg, *Aphorismen (Sudelbücher)*, D 399, [in:] <https://www.projekt-gutenberg.org/lichtenb/aphorism/aphorism.html> (18 VI 2023).

wzajemne określenie stratyfikacji w celu ostatecznej deszyfracji kodu tekstu literackiego. Krytyczne badanie wyklucza wszelkie próby retrospektywnego nazwania i zdefiniowania rzeczywistości.

Czytelnik staje przed fundamentalnym pytaniem, w jakim stopniu lektura wpłynęła na jego stanowisko, punkt widzenia, w jakiej mierze poszerzył własny horyzont, jak wyostrzyła się perspektywa indywidualnego odbioru, co zmienił lub co mógłby zmienić w swoim życiu. „Dzięki nowemu językowi rzeczywistość zawsze spotyka się tam, gdzie następuje wstrząs moralny, poznawczy [...]”²⁷. Na miano wiarygodnego interpretatora zasługuje bowiem osoba, która wraz ze swoimi „interpretantami” przybliży mniej lub bardziej do celu „pochodnię prawdy”, zawartą w dziele.

Bibliografia

- Allemann Beda, *Das Gedicht und seine Wirklichkeit*, [in:] „Études Germaniques” 1970, nr 3, p. 266–274.
- Bachmann Ingeborg, *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, München 1964.
- Celan Paul, „Edgar Jene”, Wien 1948.
- Celan Paul, *Atemkristall. Mit acht Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, Paris 1965.
- Celan Paul, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*, [in:] idem, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, t. 3, Frankfurt am Main 1983, p. 167–168.
- Celan Paul, *Fadensonnen*, [in:] idem, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, ed. Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main 2018, p. 183.
- Ersch Samuel Johann / Gruber Gottfried Johann, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. In alphabetischer Folge*, Norderstedt 2016.
- Fried Erich, *Beim Wiederlesen eines Gedichtes von Paul Celan*, [in:] idem, *Die Freiheit den Mund aufzumachen. 48 Gedichte*, Berlin 1972.
- Gellhaus Axel, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, [in:] „Celan-Jahrbuch” 6 (1995), p. 51–91.
- Kafka Franz, *Gibs auf*, [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 2008.
- Gadamer Hans-Georg, *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, Frankfurt am Main 1973, p. 86–88.
- Gebhard Walter, „Fadensonnen“ – „Lichtzwang“ – „Immerlicht“. *Zum bewahrenden Abbau einer absoluten Metapher bei Paul Celan*, [in:] idem (ed.), *Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen*, Frankfurt am Main 1990, p. 119–125.
- König Peter, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“*, [in:] Paul Celan, *Atemwende. Materialien*, ed. Gerhard Buhr / Roland Reuß, Würzburg 1991, p. 35–51.
- Lucretius Carus Titus, *De rerum natura*, IV, 728–729, [cit. per:] http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Lucret/DeRerNat4.htm (16 VI 2023).

²⁷ I. Bachmann, *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, München 1964, p. 305.

- Lichtenberg Christoph Georg, *Aphorismen (Sudelbücher)*, D 399, [in:] <https://www.projekt-gutenberg.org/lichtenb/aphorism/aphorism.html> (18 VI 2023).
- Łukowski Piotr, *O co chodzi w paradoksie Protagorasa?*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica” 2006, nr 17, s. 17-38.
- Pöggeler Otto, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg im Breisgau / München 1986.
- Politzer Heinz, *Eine Fabel Franz Kafkas*, [in:]: *Interpretationen*, t. 4: *Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, ed. Jost Schillemeit, Frankfurt am Main / Hamburg 1966, p. 319-339.
- Reverdy Pierre, *Le gant de crin*, Paris 1968.
- Riffaterre Michael, *Semiotyka intertekstualna: interprétant*, trans. Krystyna / Jerzy Falicy, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, p. 297-314.
- Senecio, Lucius Annaeus, *Geschichte der griechischen Philosophie in Anekdoten. Vorsokratiker*, Berlin 2015.
- Stavru Alessandro, *Ekphrasis ed enargeia. Figurare tramite parole e dire tramite immagini*, [in:] „Estetica. Studi e ricerche” 2013, vol. 1, p. 5-8.
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1969.
- Wögerbauer Werner, *Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht „Fadensonnen“*, [in:] *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, ed. Hans-Michael Speier, Stuttgart 2002, p. 121-132.