

# Henryk Markiewicz

---

## O inspiracji semantycznej utworów literackich

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/2, 115-131

---

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HENRYK MARKIEWICZ

## O INTERPRETACJI SEMANTYCZNEJ UTWORÓW LITERACKICH

„Interpretacja” oznaczała pierwotnie, w łacinie antycznej, wykładnię tekstów prawnych („*scientia interpretandi*” w *Digestach* I, 2, 2, 6)<sup>1</sup>; później — wraz z rozszerzeniem się praktyki — znaczenie terminu objęło także podobne postępowanie i jego rezultaty (a więc i czynności, i ich tekstowe wytwory) w odniesieniu do *Biblii* i dzieł literackich. „[...] zgodne z regułami rozumienie utrwalonych uzewnętrznień życia nazywamy wykładnią, czyli interpretacją” — definiował Wilhelm Dilthey<sup>2</sup>. Teorię lub umiejętność interpretacji nazywano niekiedy w czasach odrodzenia „*ars interpretandi*”, zwyciężył jednak jej z greckiego wzięty odpowiednik, „hermeneutyka”<sup>3</sup>.

W dziedzinie ergografiki literackiej także panowały długo określenia inne: eksplikacja tekstu, analiza literacka (jej spolszczenie to „rozbiór literacki”). „Interpretacja” rozpowszechniła się dopiero wraz z rozwojem nowoczesnych kierunków ergocentrycznych, przede wszystkim na niemieckim obszarze językowym (programowe znaczenie miał tu esej Emila Staigera (*Die Kunst der Interpretation*, 1951), później także w krajach języka angielskiego (np. zbiór *Interpretations* pod redakcją Johna

<sup>1</sup> Zob. *Pauly's Real-Enzyklopädie der classischen Altertumwissenschaft*. T. 9. Stuttgart 1916, s. v. „*Interpretatio*”.

<sup>2</sup> W. Dilthey, *Powstanie hermeneutyki*. [1900]. W: *Pisma estetyczne*. Przełożyła K. Krzemieniowa. Opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Z. Kuderowicz. Warszawa 1982, s. 293.

<sup>3</sup> Dzieje hermeneutyki zostały przedstawione m. in. w następujących pracach: R. E. Palmer, *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*. Evanston 1969. — P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt a/Main 1975. — U. Japp, *Hermeneutik*. München 1975. — T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*. Paris 1978. — D. Hoy, *The Critical Circle. Literature and History in Contemporary Hermeneutics*. Berkeley 1978. — E. Leibfried, *Literarische Hermeneutik*. Tübingen 1980. — J. Bleicher, *Contemporary Hermeneutics*. London 1980. Najbardziej wyczerpujące ujęcie systematyczne hermeneutyki ogólnej dał E. Betti: *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*. [1955]. Tübingen 1967 (przeład z włoskiego).

Waina, 1955), choć tu terminy inne, jak np. „*explication*”, „*close reading*”, pozostały w powszechnym użyciu. W literaturoznawstwie radzieckim także do niedawna jeszcze panowała wyłącznie „analiza”, dopiero książka Jurija Boriewa z r. 1981 nosi tytuł *Iskusstwo intierprietacyi i ocenki*. W Polsce terminem „interpretacja” posłużył się w r. 1923 Eugeniusz Kucharski, przeciwstawiając krytyce impresjonistycznej uzasadniony naukowo opis dzieła. W powszechnym użyciu pozostały jednak w okresie międzywojennym „rozbiór” i „analiza”. O „interpretacji” mówiono najczęściej tylko wtedy, gdy chodziło o sposób pojmowania sensów ideowych w trudnym, wieloznacznym utworze. Jako nazwa szczególnego typu wypowiedzi o dziele literackim pojawiły się „interpretacje” dopiero pod wpływem niemieckim w latach sześćdziesiątych: figurują w podtytułach zbioru *Liryka polska* w opracowaniu Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego z r. 1966; wcześniej jeszcze, w r. 1963, Prokop ogłosił szkic *O interpretacjach literackich*.

Znaczenie terminu jest jednak chwiejne. W rozumieniu jednych obejmuje interpretacja całość rezultatów poznawczego kontaktu z dziełem literackim, wraz z opisem (analizą) i wartościowaniem. Inni, przyjmując to założenie, dodają, że w obrębie interpretacji opis jest selektywny i sfunkcjonalizowany tak, by określić zasady strukturalne (zazwyczaj — jedność stylową) utworu, a tym samym dokonać jego oceny. Znany słownik terminów literackich Gerona von Wilperta definiował:

Interpretacja — ogólnie: rozjaśniająca wykładnia i wytłumaczenie utworów z punktu widzenia językowego, treściowego i formalnego (kompozycja, styl, metryka); w szczególności — metoda współczesnego literaturoznawstwa, która poprzez możliwie wnikliwie i głębokie ujęcie immanentne tekstu literackiego w jego całości, jako niepodzielnej jedności treści i formy — prowadzi do pogłębionego zrozumienia i pełnego wczucia się w swoiste, twórcze siły językowego dzieła sztuki, stara się poezję poznać jako poezję<sup>4</sup>.

Interpretacja taka, usiłując — według skrzydlatego słowa Staigera — „uchwycić to, co nas zachwyca”, wykorzystuje rezultaty wiedzy filologicznej i historycznoliterackiej, opiera się jednak przede wszystkim na intuicyjnym odczuciu całościowym utworu, które stanowi i punkt wyjścia pracy badawczej, i instancję kontrolną jej wyników.

Analizę strukturalną od interpretacji rozumianej jako rozjaśnienie duchowej treści utworu oddzielił zdecydowanie Clemens Heselhaus, wskazując, że pierwszą należy stosować wobec każdego utworu, podczas gdy druga „tylko tam jest sensowna, gdzie rzeczywiście coś wymaga wyjaśnienia”<sup>5</sup>. Jeszcze inaczej zacieśnił pole interpretacji Janusz Sławiński, przeciwstawiając ją zdecydowanie opisowi czy analizie:

<sup>4</sup> G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*. [1955]. Stuttgart 1969, s. 369.

<sup>5</sup> C. Heselhaus, *Auslegung end Erkenntnis*. W zbiorze: *Gestaltprobleme der Dichtung*. Hrsg. R. Alewyn [i inni]. Bonn 1957, s. 264. Na trudność ustalenia

jeśli opis obejmuje to, co w utworze zaktualizowane, znajdujące się na powierzchni i standardowe, to interpretacja jest próbą dotarcia do jakiejś potencjalnej sfery utworu, na którą składają się reguły, określające jego, i tylko jego całościowy charakter. [...] Interpretacja — mówiąc najkrócej — to hipoteza ukrytej całości utworu<sup>6</sup>.

Blizszą pierwotnemu sensowi wyrazu koncepcję reprezentują teoretycy amerykańscy, nawiązujący bądź to do filozofii analitycznej, bądź do fenomenologii: „interpretacja” oznacza w ich pracach eksplikację, rozjaśnienie semantycznej zawartości utworu na wszystkich jej płaszczyznach — od znaczenia poszczególnego wyrazu do sensu globalnego.

Każde zdanie lub zbiór zdań użyte do powiadomienia o znaczeniu wykrytym w tekście literackim będą nazywał „interpretacją literacką” lub (dla związku w tym kontekście) „interpretacją”.

— pisze Monroe C. Beardsley<sup>7</sup>. Przypomina on zarazem swą dawniejszą propozycję terminologiczną, by w tak rozumianej interpretacji *sensu largo* wyodrębnić eksplikację (rozjaśniającą znaczenia uboczne czy ukryte słów, wyrażań i zdań), elucydację (oświetlającą implikowane właściwości świata przedstawionego, np. domyślne motywacje i cechy postaci) oraz interpretację *sensu stricto*, określającą tematy i tezy utworu literackiego.

Również Gerhard Pasternack w książce *Interpretation* definiuje ten termin jako „semantyczną eksplikację”, proponując udoskonalenie dotychczasowego *instrumentarium* w kierunku jasności i sprawdzalności za pomocą semantyki strukturalnej<sup>8</sup>. Semantyczny charakter ma także interpretacja w koncepcji Paula Ricoeura: jest ona „pracą myśli, która polega na odszyfrowaniu sensu ukrytego w sensie widocznym, na rozwinięciu poziomów znaczeniowych, zawartych w znaczeniu dosłownym”<sup>9</sup>; rezultaty jej stanowią płaszczyznę semantyczną hermeneutyki, na której dopiero może być nadbudowana hermeneutyka filozoficzna — rozumienie siebie i rozumienie bycia.

Wyodrębnione dotąd typy interpretacji, które nazwać by można: całościowym, idiograficznym i semantycznym, mają charakter immanentny, tzn. skierowane są na sam utwór literacki. Ale termin „interpretacja” stosowany bywa także wobec postępowania badawczego, którego celem jest powiązanie utworu z różnymi kontekstami zewnętrznymi

---

granic między opisem a interpretacją zwraca uwagę W. Panas: *Z zagadnień interpretacji strukturalno-semiotycznej*. W zbiorze: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Wrocław 1979, s. 10 n.

<sup>6</sup> J. Sławiński, *O problemach sztuki interpretacji*. [1966]. W: *Dzielo — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 164—165.

<sup>7</sup> M. C. Beardsley, *The Possibility of Criticism*. Detroit 1970, s. 38.

<sup>8</sup> G. Pasternack, *Interpretation*. Stuttgart 1979, s. 18.

<sup>9</sup> P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, opracowanie i posłowie S. Cichowicza. Warszawa 1975, s. 137 (tłum. K. Tarnowski).

mi. W tak rozszerzonym znaczeniu interpretacja może mieć zadania historycznoliterackie: usytuować badany utwór w obrębie twórczości pisarza, prądu, gatunku, światopoglądu lub egzemplifikować na nim cechy tych układów; może mieć na celu odsłonięcie cech osobowości twórczej autora lub wyjaśniać genetycznie utwór literacki (interpretacja eksplanacyjna) przez hipotezy wiążące go z osobowością i biografią autora, z sytuacją polityczno-społeczną, w której utwór powstał (tu należą np. interpretacje socjogenetyczne czy psychoanalityczne) lub z jego antecedenjami literackimi (badania genezy literackiej).

Przedmiotem dalszych rozważań będzie tu tylko interpretacja semantyczna, lecz niektóre z nich stosują się także do innych rodzajów interpretacji, choćby dlatego, że interpretacja semantyczna jest niezbędnym fundamentem pozostałych odmian poznawania dzieła literackiego.

W szerokim znaczeniu interpretacja semantyczna to rezultaty rozumienia całej zawartości dzieła literackiego, na wszystkich jej poziomach, a więc:

- 1) rozjaśnienie znaczeń dosłownych poszczególnych wyrazów, grup frazeologicznych i zdań <sup>10</sup>;
- 2) rozpoznanie tonalności stylistycznej tych utworów językowych;
- 3) rozjaśnienie ich ewentualnych znaczeń przenośnych;
- 4) wykrycie semantyki ikonicznej w warstwie brzmieniowej (onomatopeja, metafora brzmieniowa);
- 5) wykrycie funkcji semantycznych uporządkowania naddanego (rytm, rym, paralele i opozycje);
- 6) ustalenie relacji semantycznych między poszczególnymi zdaniami;
- 7) integracja zawartości poszczególnych zdań w wyższe układy znaczeniowe (zdarzenia, postacie, krajobrazy itp.) i ich kategoryzacja;
- 8) wydobycie informacji o rzeczywistości przedstawionej (np. motywów i celów działania postaci) podanych tylko pośrednio poprzez ich oznaki, tj. przejawy lub skutki;
- 9) wykrycie korelacji semantycznych między oddalonymi od siebie fragmentami tekstu;
- 10) wykrycie korelacji semantycznych między wyższymi układami znaczeniowymi;
- 11) rozpoznanie aluzji odnoszących się do dzieł literackich i innych wytworów znakowych;
- 12) rozpoznanie bezpośrednich odniesień do rzeczywistości pozasemiotycznej;
- 13) określenie zasięgu reprezentatywności, alegoryczności i symboliczności poszczególnych składników i fragmentów rzeczywistości przedstawionej;

<sup>10</sup> Tu należy także wykazywanie ich dysjunkcyjnej lub koniunkcyjnej wieloznaczności. Zob. S. Rimmón, *The Concept of Ambiguity — The Example of James*. Chicago 1974.

14) wykrycie konotacji użytych technik i konwencji artystycznych (określone metrum, gatunek literacki, technika narracyjna, itp.);

15) rozpoznanie kategorii emotywno-waloryzujących przynależnych poszczególnym składnikom i fragmentom rzeczywistości przedstawionej;

16) wykrycie nadrzędnego znaczenia i nadrzędnej jakości emotywno-waloryzującej utworu <sup>11</sup>.

Niektóre z tych ustaleń są zazwyczaj łatwe do osiągnięcia i bezsporne, inne — trudne i hipotetyczne. Ale kwestie trudne i sporne pojawiają się w każdej z wymienionych tu kategorii, chociaż z niejednakową częstością. Ileż np. kłopotów nastęrcza zrozumienie literalnego sensu niektórych wyrazów w utworach Milтона czy rozjaśnienie relacji składniowych w wierszach Mallarmégo, ileż sporów toczyło się o przebieg zdarzeń w opowieści *W kleszczach lęku* Henry Jamesa! Można by tu dodać bez trudu wiele przykładów z literatury polskiej, choćby z Norwida, nie mówiąc już o poezji współczesnej. Zauważmy jednak, że badacze jej i krytycy rzadko kiedy „znizają się” do wyczerpującej interpretacji semantycznej; jeszcze rzadziej przyznają się do swych trudności i niepewności interpretacyjnych. Chlubnym wyjątkiem jest właśnie jeden z najbardziej wnikliwych jej znawców — Jan Błoński.

Otóż wtedy gdy uchwycenie znaczenia wymaga dużego wysiłku intelektualnego, szczególnej wiedzy, a czasem mimo spełnienia tych warunków prowadzi do wniosków niepewnych, mówimy o interpretowaniu w sensie węższym, rezultaty zaś nazywamy interpretacją (stwierdzenia szczegółowe odnoszące się do punktów 1—4, 6, 11—12 nazywa się także komentarzem).

Najprostszy i najbardziej tradycyjny założeniem interpretacyjnym jest twierdzenie, że tekst posiada znaczenie określone, świadomie nadane mu przez autora, a zadaniem badacza jest dotarcie do tego znaczenia i jego wierne odtworzenie. W tym duchu pisał np. Friedrich August Wolf:

Dwie eksplikacje, które dotyczyłyby tego samego ustępu, czyli dwa różne znaczenia, nie są nigdy możliwe. Każde zdanie, każdy ciąg zdań posiada jedno tylko znaczenie, nawet jeśli jest ono dyskusyjne. Może ono być chwiejne, niemniej jednak dla badacza istnieje tylko jedno znaczenie <sup>12</sup>.

Takie było też przeświadczenie późniejszych filologów, wymownie sformułowane przez Gustawa Lanson'a:

Ćwiczenie w eksplikacji tekstów ma na celu — i gdy jest należycie stosowane, prowadzi do tego rezultatu — wytwarzać u uczniów przyzwyczajenie

<sup>11</sup> Wylczenie to rozbudowuje listę zdań interpretacyjnych zestawionych przez H. A. Hatzfelda: *O problemie interpretacji literackiej ponownie*. [1964]. Przełożył W. Krajka. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3. Zob. też L. Bredella, *Das Verstehen literarischer Texte*. Stuttgart 1980, s. 129—219.

<sup>12</sup> F. A. Wolf, *Vorlesungen über die Altertumswissenschaft*. T. 1. Berlin 1807, s. 282.

uważnego czytania i wiernego interpretowania tekstów literackich. Zmierza ono do tego, by umieli oni znaleźć na stronicy czy w dziele pisarza to, co w tam jest, wszystko, co w tam jest, i nic oprócz tego, co w tam jest. [...] Założeniem jest tu oczywiście, że teksty posiadają znaczenie same w sobie, niezależne od naszych umysłów i wrażliwości, od nas, którzy czytamy [...]. We wszystkich dziełach literackich, nawet w poezji, istnieje znaczenie trwałe i wspólne, do którego wszyscy czytelnicy powinni dotrzeć i którego osiągnięcie powinno być najpierwszym ich celem<sup>13</sup>.

Przeświadczenia takie jednak z wielu stron były podważane. Przemawiała przeciw nim od wieków teoria i praktyka egzegezy, najpierw poematów Homera w szkole pergamońskiej, potem — *Biblii*, począwszy od aleksandryjskich Ojców Kościoła (Klemens, Orygenes). Zasady tej egzegezy ustalił św. Augustyn w *De doctrina Christiana*, formułując je w znanym dwuwierszu:

*Littera gesta docet, quid credas allegoria,  
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

Sensowi historycznemu i dosłownemu *Starego Testamentu* przeciwstawiony tu został sens duchowy, występujący w trzech odmianach: alegorycznej (zapowiadającej treści *Nowego Testamentu*), moralnej (wskazującej obowiązki człowieka) i anagogicznej (dotyczącej spraw ostatecznych).

Doktryna o wielorakim, podwójnym co najmniej sensie stosowana była także w świadomej konstrukcji dzieł literackich i w ich objaśnianiu; tak Dante objaśniał swe kancony w *Biesiadzie* i w liście (o niepewnej autentyczności) do Scaligera Can Grande, tak Sarbiewski komentował *Eneidę*.

Zarazem, zwłaszcza w „romantycznych” epokach literatury (barok, romantyzm, symbolizm), zdobywała sobie w poezji coraz większe obszary technika zamierzonej wieloznaczeniowości i znaczenia nieokreślonego, a krytyka stopniowo nauczyła się dostrzegać artystyczną wartość takiego postępowania; przełomową rolę odegrała tu książka Williama Empsona *Seven Types of Ambiguity* (1930). Równocześnie utwór literacki zaczęto traktować jako zautonomizowany w stosunku do intencji autora zespół bodźców, które pozostawiają duży, a czasem wręcz nieograniczony obszar swobody dla współtworzącej aktywności odbiorców. Wystarczy tu wspomnieć dwa słynne, wielokroć cytowane zdania wielkich pisarzy.

Paul Valéry:

Jest to omyłka sprzeczna z naturą poezji i dla niej zgubna — twierdzić, że całemu utworowi odpowiada pewien sens prawdziwy, jedyny i zgodny czy identyczny z jakąś myślą autora<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> G. Lanson, *Méthodes de l'histoire littéraire*. Paris 1925, s. 40—42; w późniejszym przypisku badacz przyznał, że twierdzeń tych nie podtrzymuje już z całą pewnością. Sądził jednak, że za pomocą postępowania interpretacyjnego można również określić znaczenie, które utwór posiadał dla samego autora, i że znaczenie to zasługuje na uprzywilejowanie i szczególną uwagę (s. 42).

<sup>14</sup> P. Valéry, *Commentaires de „Charmes”*. W: *Variété III*. Paris 1936, s. 80.

## Thomas Stearns Eliot:

Wiersz może objawić się różnym czytelnikom w różnych znaczeniach i wszystkie one mogą różnić się od tego, które autor chciał mu nadać. [...] Interpretacja czytelnika może się różnić od interpretacji autora i być równie słuszna, a nawet bardziej trafna. Wiersz może zawierać dużo więcej, niż to sobie autor uświadamiał<sup>15</sup>.

Nowoczesna humanistyka w przeważającej części poszła w takim właśnie kierunku<sup>16</sup>. Punktem wyjścia, a później centralnym toposem hermeneutyki, od czasów Kanta, Friedricha Schlegla i Fichtego, stała się myśl, że można czy nawet trzeba „autora lepiej zrozumieć, niż on sam siebie zrozumiał”<sup>17</sup>. Z drugiej strony argumentowano, że autorska intencja semantyczna pozostaje najczęściej niedostępna dla badacza, a jeśli nawet można ją ustalić — jest ona nieistotna dla znaczenia samego utworu (M. C. Beardsley i W. K. Wimsatt w znanym eseju *The Intentional Fallacy*, 1946).

Analiza fenomenologiczna prowadziła do rozróżnienia między dziełem literackim a jego różnymi, po części przynajmniej uprawnionymi, konkretyzacjami (R. Ingarden). Myśl tę przejęli czescy strukturaliści (J. Muškařovský, F. Vodička), przenosząc jednak główny akcent z indywidualności odbiorcy na historyczne normy określające różne sposoby konkretyzacji utworu. Za nimi poszli współcześni semiotycy. Roland Barthes twierdził:

Dzieło nie jest otoczone, naznaczone, chronione czy kierowane jakakolwiek sytuacją; nie ma żadnego życia praktycznego, które by wskazywało, jaki sens należy mu nadać. Jest w nim zawsze coś z cytatu, jego wieloznaczność jest całkowicie czysta: nawet rozgadane, zachowuje jednak ślad pityjskiej zwięzłości, ślad słów zgodnych z pierwotnym kodem (Pitia nie rozprawiła wiele), ale przecież otwartych na kilka znaczeń, ponieważ zostały wygłoszone poza wszelką sytuacją — wyjąwszy samą sytuację wieloznaczności: dzieło jest zawsze w sytuacji profetycznej. Oczywiście, dodając moją sytuację do lektury dzieła, mogę (i tak się zazwyczaj dzieje) zmniejszyć jego wieloznaczność. Ta zmienna sytuacja wszakże komponuje dzieło, lecz go nie odnajduje: nie może ono zaprotestować przeciw sensowi, jaki mu przypisuję — z chwilą gdy sam poddaję się wymogom symbolicznego kodu, na którym się opiera, a więc w chwili kiedy godzę się wpisać swoją lekturę w przestrzeń symboli; nie może jednak także zaświadczyć o autentyczności nadawanego mu sensu, gdyż kod wtórny ma tylko charakter ograniczający, a nie nakazujący: wytycza przestrzeń sensu, nie jego linie; zakłada wieloznaczność, a nie określony sens<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> T. S. Eliot, *Muzyka w poezji*. [1942]. W: *Szkice krytyczne*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska. Warszawa 1972, s. 22.

<sup>16</sup> Różne próby uzasadnień pluralizmu interpretacyjnego analizuje krytycznie G. Pasternack (*Theoriebildung in der Literaturwissenschaft*. München 1975, s. 46—156).

<sup>17</sup> Zob. O. F. Bollnow, *Was heisst einen Schriftsteller besser verstehen, als er sich selber verstanden hat?* W: *Verstehen*. Mainz 1949.

<sup>18</sup> R. Barthes, *Krytyka i prawda*. [1966]. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. Wyd. 2, przejrzone i zmienione. T. 2. Kraków 1976, s. 144—145 (tłum. W. Błońska).



Umberto Eco pisał:

W istocie każde dzieło sztuki, nawet jeśli powstało przy jawnym lub ukrytym zastosowaniu reguł poetyki konieczności, jest z istoty swej otwarte na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji, z których każda pozwala dziełu odżyć na nowo, wedle jakiejś perspektywy, jakiegoś gustu czy indywidualnego wykonania<sup>19</sup>.

Tendencje te umacniała jeszcze i radykalizowała koncepcja „*écriture*” rozwijana przez Jacques’a Derridę, całkowicie uniezależniająca tekst pisany od tzw. autora. Także hermeneutyka egzystencjalna (H.-G. Gadamer) uzasadniała, że

zarówno odniesienia do początkowego [*unsprünglichen*] czytelnika, jak i do intencji autora stanowi tylko bardzo rudymenatny kanon historyczno-hermeneutykny, który nie może ograniczać znaczeniowego horyzontu tekstu [...]. To, co zostało pisemnie ustalone, odłączyło się od przypadkowości swojego początku i swojego twórcy, a pozytywnie otworzyło drogę nowym relacjom. Pojęcia normatywne, takie jak zdanie autora czy rozumienie początkowego czytelnika, reprezentują w rzeczywistości tylko puste miejsce, które wypełnia się przy każdym nowym rozumieniu<sup>20</sup>.

Dystans historyczny wobec dzieła, zdaniem Gadamera, nie tylko nie jest przeszkodą, ale przeciwnie — staje się pozytywnym warunkiem rozumienia: umożliwia wyeliminowanie stronniczości i subiektywizmu badacza, pozwala na stopniowe (a nigdy nie zakończone) odkrywanie wartości znaczeniowej utworu.

Uznanie prawomocności różnych interpretacji ujawniających potencjał semantyczny utworu znamionuje wypowiedzi zarówno rzeczników „estetyki recepcji” — Hansa Roberta Jaussa i Wolfganga Isera, jak i marksistowskich badań historyczno-funkcjonalnych (Michaił Chrapczenko). Nie tylko możliwość, ale i historyczną niezbędność „odnawiania znaczeń” uzasadnia w książce pod tym tytułem (1980) Maria Janion.

Spółród autorów polskich Stanisław Lem bodaj najmocniej uwydatnił „rozprężliwość semantyczną” utworu literackiego, stąd wynikającą, że tekst literacki jako informacyjny program sterowniczy dopuszcza najrozmaitsze strategie odbioru, przy czym

modele literatury nie wskazują ani co właściwie przez nie jest odwzorowane („co jest oryginałem”), ani w jakim zasięgu są ważne (tj. jaki jest „przedział podobieństwa”), ani wreszcie — czy są prawdziwe w empirycznym rozumieniu<sup>21</sup>.

Ten pluralizm interpretacyjny przekształca się często w sceptycyzm czy wręcz nihilizm, a w ślad za nim pojawiają się we współczesnym

<sup>19</sup> U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*. W: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. [1963]. Warszawa 1973, s. 54 (tłum. J. Gałuska).

<sup>20</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960. s. 250, 173.

<sup>21</sup> S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. Kraków 1968, s. 127.

literaturoznawstwie postawy, które można by nazwać — interpretacyjnym hedonizmem lub agresją. Nieprzypadkowo Barthes pisał o „rozkoszowaniu się tekstem”, Susan Sontag — o potrzebie „erotyki sztuki”, która by zastąpiła hermeneutykę, Heidegger — o „przemocy” wobec tekstu, a dzisiejsi amerykańscy poststrukturaliści — o „krytyce dekonstruktywnej”.

Ci ostatni posunęli się chyba najdalej w swym nihilizmie interpretacyjnym. Powołując się na Nietzschego („ten sam tekst uprawomocnia niezliczone interpretacje”; „ostatecznie człowiek znajduje w rzeczach to, co w nie włożył”) i Derridę („metodologiczne szaleństwo”, „radosne błędzenie”) J. Hillis Miller twierdzi, że „odczytanie nie jest nigdy identyfikacją pewnego sensu, lecz wprowadzeniem [*importation*] znaczenia do tekstu, który nie ma znaczenia sam w sobie”. Gdzie indziej dodaje, że interpretacja nie rozjaśnia utworu, przeciwnie — pomnaża tylko jego zagadkowość; krytyka dekonstruktywna wyszukuje w nim składniki, które obalają całą jego konstrukcję<sup>22</sup>. Paul de Man idzie jeszcze dalej: paradoksalnie utrzymuje, że „nie ma odczytań poprawnych, są tylko różne mylne odczytania [*misreadings*] — złe i dobre”; dobry tekst to taki, który „wytwarza inny tekst, będący interesującym mylnym odczytaniem, tekst, który generuje teksty dodatkowe”<sup>23</sup>. Reprezentant „stylistyki afektywnej” Stanley Fish również sądzi, że „trafne odczytanie” i „realny tekst” są tylko fikcjami, i to fikcjami ograniczającymi:

Moja fikcja jest wyzwalająca. Zwalnia mnie ona od obowiązku posiadania racji (kryterium, które po prostu odpada) i żąda tego, żebym był interesujący (kryterium, które może być spełnione w ogóle bez odwołania się do jakiegokolwiek iluzorycznej obiektywności). Staram się nie tyle rekonstruować czy odzyskiwać teksty, co je tworzyć i uczyć innych ich tworzenia, powiększając repertuar ich strategii. Zapytano mnie kiedyś, czy istnieje coś takiego jak samounicestwiający się artefakty — odpowiedziałem: „Oto one”. W tej odpowiedzi mieści się zarówno arogancja, jak i skromność moich twierdzeń<sup>24</sup>.

Jeszcze przed tymi deklaracjami „dekonstruktywistów” próbowano przeciwstawić się coraz to powszechniejszej fali relatywizmu interpretacyjnego. Najdobitniej uczynili to Eric D. Hirsch (*Validity in Interpretation*, 1967) i Peter D. Juhl (*Interpretation*, 1980). Początkowo bazą teoretyczną tej obrony była fenomenologia, później — teoria aktów

<sup>22</sup> J. Hillis Miller: *Tradition and Difference*. „Diacritics” 1972, s. 11—12; *Stevens Rock and Criticism as Cure*. II. „The Georgia Review” 30 (Summer 1976), s. 341. O poglądach Hillisa Millera zob. M. H. Abrams, *The Deconstructive Angel*. „Critical Inquiry” 1977 (Spring).

<sup>23</sup> P. de Man, *Nietzsche's Theory of Rhetoric*. [1974]. Cyt. według: F. Leenricchia, *After the New Criticism*. Chicago 1980, s. 195.

<sup>24</sup> S. Fish, *Interpreting „Interpreting the Variorum”*. [1976]. W: *Is There a Text in this Class?* Cambridge, Mass., 1980, s. 180. Fish jednak później odzegnał się od tak skrajnego relatywizmu.

mowy. Wymienieni badacze twierdzą, że istnieje jedno, określone, zgodne z wolą autora znaczenie tekstu, a interpretator przeważnie może i powinien je zrekonstruować. Aby tezę tę obronić, musieli jednak wprowadzić dodatkowe wyjaśnienia ograniczające jej ważność.

Po pierwsze więc: znaczenie, o którym tu mowa, to nie cała zawartość semantyczna utworu, lecz tylko jego „*verbal meaning*”, znaczenie słowne — „to, co ktoś chciał przekazać przez określony ciąg znaków językowych i co może być przekazane (zakomunikowane) za pomocą tych znaków językowych”<sup>25</sup>, a więc tylko pewien typ znaczenia, znaczenie ramowe, którego wypełnienie może być indywidualnie różnicowane. Czym innym od znaczenia słownego jest „*significance*”; Hirsch, nawiązując do Fregego, niezbyt precyzyjnie definiuje je jako odniesienie znaczeniowe, relację między znaczeniem słownym a najrozmaitszymi obiektami znajdującymi się poza tekstem. W przeciwieństwie do „znaczenia słownego” — „odniesienie znaczeniowe” jest zmienne, zależne od poznającego podmiotu, ale też — zdaniem Hirscha — nie jest ono przedmiotem interpretacji, lecz krytyki literackiej.

Dzieło literackie jest więc rzeczywiście niewyczerpalne, nie w tym jednak sensie, że ma wirtualnie nieograniczoną liczbę znaczeń, lecz raczej w tym sensie, że jego „*significance*”, relacja jego znaczenia do zmieniających się okoliczności historycznych jest potencjalnie nieograniczona<sup>26</sup>.

Po drugie: znaczenie, o którym tu mowa, może być oczywiście wielorakie czy mgliste, ale jeśli tak się dzieje, to tylko z woli autora.

Po trzecie: intencja autorska traktowana jest tu bardzo elastycznie, nieraz w sposób dość sofistyczny: i Hirsch, i Juhl twierdzą, że autor może czasem nie uświadamiać sobie tego, co chce zakomunikować w swym tekście.

Po czwarte: proponowana tu interpretacja zgodna z intencją autora nie jest interpretacją jedyną, ale — interpretacją uprzywilejowaną, wyróżnioną jako „właściwa”, gdy inne są co najwyżej „dopuszczalne”. Przemawiają za nią argumenty etyczne — lojalność wobec autora, i pragmatyczne — jest to jedyna interpretacja mająca swój określony przedmiot; alternatywnie bowiem pozostaje nieskończony ciąg różnych innych interpretacji. Mówiąc słowami Michela Foucaulta, można by dodać, że autor reprezentuje „zasadę oszczędności w rozmnażaniu się znaczeń”<sup>27</sup>.

Już z tego streszczenia widać, że zwolennicy tej teorii sami właściwie zaprzeczają własnym tezom, przyznając z jednej strony, że autor

<sup>25</sup> E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*. New Haven, Conn., 1967, s. 31.

<sup>26</sup> P. D. Juhl, *Interpretation*. Princeton 1980, s. 230.

<sup>27</sup> M. Foucault, *What Is an Author?* W zbiorze: *Textual Strategies*. Ed. J. V. Harrari. Ithaca 1979, s. 159.

może nie zdawać sobie sprawy ze znaczenia zawartego w tekście, z drugiej — że odbiorcom dostępne są tylko pewne schematy znaczeniowe, nie zaś ich konkretne wypełnienie semantyczne tkwiące w świadomości autora i tylko jemu dostępne. Poza tym bezzasadna jest akceptacja wszelkich typów „*significance*”: można przecież próbować ustalić takie, które mogły być przez autora zamierzone, a przynajmniej wyeliminować takie, które nie mogły być przez niego przewidziane.

Toteż w świadomości współczesnych teoretyków przeważa przekonanie, że dostępne im jest nie znaczenie autorskie, lecz znaczenie samego tekstu, w pewnych granicach intersubiektywnie poznawalne i sprawdzalne. Przekonanie to może najlepiej sformułował w polemice z Hillisem Millerem atakowany przez niego wybitny badacz romanizmu angielskiego, Meyer H. Abrams:

Pisarze tworzyli nie po to, żeby powstał pewien bodziec słowny (w terminologii Rolanda Barthes'a: *un vide*) pozwalający na swobodną grę pomysłowości interpretacyjnej czytelnika, lecz po to, żeby być zrozumiani. Aby to osiągnąć, musieli być posłuszni społecznym normom swego języka, a zarazem wykorzystywać je do własnych innowacyjnych celów. Sekwencje zdań zostały przez nich napisane z tym założeniem, że posiadają one pewien rdzeń określonych znaczeń, i chociaż zdania te pozwalają na pewien stopień swobody interpretacyjnej i wywołują wibrację sensu [*significance*], które różnią się w zależności od indywidualnego temperamentu i doświadczenia każdego czytelnika, ów zasadniczy rdzeń tego, co zamierzali zakomunikować, może być zazwyczaj zrozumiany przez kompetentnego czytelnika, który potrafi zastosować normy języka i formy literackiej użyte przez pisarza<sup>28</sup>.

Jakież wnioski z tej dyskusji? Wyłania się z niej kilka możliwych typów interpretacji dzieła literackiego należącego do przeszłości:

- 1) interpretacja autorska, tj. odtwarzająca autorskie pojmowanie dzieła;
- 2) interpretacja historyczna właściwa, która bądź to na podstawie istniejących świadectw odtwarza interpretacje dzieła zrealizowane w dobie jego powstania i w czasach późniejszych, bądź też — w braku tych świadectw — interpretacje takie rekonstruuje;
- 3) interpretacja historyczna idealizująca, której podmiotem jest czytelnik idealny — spełniający doskonale wszystkie semantyczne operacje przewidziane przez utwór, zgodnie z historycznie adekwatnymi (współczesnymi utworowi) dyrektywami odbioru i w ramach historycznie adekwatnego obrazu świata (przez „obraz świata” rozumiemy tu kate-

<sup>28</sup> M. H. Abrams, *History as Criticism and the Plurality of Histories*. W: W. C. Booth, *Critical Understanding*. Chicago 1979, s. 187. Podobne stanowisko zajmują m. in.: M. C. Beardsley (*op. cit.*), E. Leibfried (*Kritische Wissenschaft vom Text*. Stuttgart 1970), S. Nordin (*Interpretation and Method*. Lund 1978), D. Freundlich (*Hermeneutische oder analytische Literaturwissenschaft?* W zbiorze: *Literaturwissenschaft. Probleme ihrer theoretischer Grundlegung*. Hrsg. V. Bohn. Stuttgart 1980).

goryzację rzeczywistości, dostrzegane w niej prawidłowości, system uznawanych wartości);

4) interpretacja adaptacyjna projektująca — odwołująca się do swobodnie zmodernizowanych dyrektyw odbioru i obrazu świata<sup>29</sup>;

5) interpretacja adaptacyjna sprawozdawcza — skonstruowana w jednolitej wersji lub w kilku typowych wersjach na podstawie danych dostarczonych przez poszczególnych respondentów, wybranych na określonej zasadzie, np. jako reprezentanci czytelników przeciętnych lub czytelników o wysokich kompetencjach<sup>30</sup>.

Interpretacja zgodna z autorskim pojmowaniem dzieła osiągalna jest tylko w niektórych wypadkach, i to tylko w sposób fragmentaryczny — jeśli dysponujemy stosownymi wypowiedziami autora, pochodzącymi czy to z interpretowanego utworu, czy też spoza jego obrębu. Nie trzeba dodawać, że informacje takie są ułamkowe i nie muszą być zawsze zgodne z rzeczywistymi przeświadczeniami autora. Toteż do interpretacji autorskiej możemy się tylko zbliżyć poprzez interpretację historyczną właściwą (w jej współczesnym autorowi odcinku) i interpretację historyczną idealizującą; zacieśniamy jednak wtedy reguły odbioru i horyzont obrazu świata do takiej ich wersji, jaka prawdopodobnie występowała w świadomości autora.

Cele, które sobie stawiamy, decydują o wyborze strategii interpretacyjnych, toteż nie można ich w abstrakcji wartościować czy hierarchizować. Biograf oczywiście zainteresuje się interpretacją autorską. Badacz literatury dążący do poznania przeszłości nie zlekceważy tej pierwszej, ale skupi swą uwagę przede wszystkim na interpretacji historycznej właściwej i historycznej idealizującej. Krytyk posłuży się interpretacją adaptacyjną, jeśli uzna, że aktywizuje ona wartości utworu niedostępne inaczej.

„Każda interpretacja zaczyna się i kończy jako rozwiązanie zagadki, a nikt dotąd nie obmyślił metody inteligentnego rozwiązywania zagadek” — pisze Hirsch<sup>31</sup>. Toteż niektórzy teoretycy albo patetycznie — jak Dilthey — mówią o „kunszcie genialnych interpretatorów” i „boskim pierwiastku jasnowidzenia wykładni”<sup>32</sup>, albo skromnie, lecz bez zażenowania radzą kierować się „zdrowym rozsądkiem i wrażliwością na poetycką ekspresję”<sup>33</sup>. Hermeneutyka ogólna — zgodnie przyznają teo-

<sup>29</sup> Termin „interpretacja adaptacyjna” wprowadził J. Kmita (*Wykłady z logiki i metodologii nauk. Dla studentów wydziałów humanistycznych*. Wyd. 2. Warszawa 1975, s. 218—219).

<sup>30</sup> Żmudne sposoby obiektywizacji tych danych omawia N. Groeben (*Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, Kronberg/Ts. 1977, s. 70—130).

<sup>31</sup> Hirsch, *op. cit.*, s. 171.

<sup>32</sup> W. Dilthey, *Uzupełnienia z rękopisów*. W: *Pisma estetyczne*, s. 312—317.

<sup>33</sup> D. Sayers, *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*. [1963]. Przełożył P. Graff. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 215. Zob. też M. W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*. [1972]. Przełożył Z. Łapiński. Jw., s. 288.

retycy — niewiele tu potrafi pomóc. Jej główna dyrektywa to zasada „koła hermeneutycznego”, wywodząca się jeszcze z tradycji retoryki antycznej. Zasada ta występuje w różnych wersjach i dotyczy różnych składników procesu poznawczego<sup>34</sup>; w pierwotnym i najważniejszym sensie oznacza ona, że „tak jak całość rozumiana jest na podstawie szczegółów, tak również szczegół może być rozumiany tylko na podstawie całości”<sup>35</sup>. Zamiast całości i szczegółu pojawiają się u różnych autorów: to, co ogólne, i to, co pojedyncze (Dilthey), projekt wstępny i jego rozpracowanie (Gadamer), pierwsze odczucie i sprawdzenie jego dostrojenia do całości utworu (Staiger). Gadamer pisze:

Kto chce zrozumieć jakiś tekst, podejmuje zawsze pewien projekt. Antycypuje znaczenie całości, skoro tylko pojawi się pierwsze znaczenie w tekście. Pojawia się ono zaś jedynie dlatego, że czytamy tekst z pewnymi oczekiwaniami na określone znaczenie. Rozumienie tego, co w nim się znajduje, polega na rozpracowaniu takiego preprojektu, który oczywiście stale jest rewidowany na podstawie tego, co się okazuje w dalszym ciągu wnikania w tekst [...]. Tak więc ruch rozumienia przebiega wciąż od całości do części i z powrotem do całości. Zadaniem jest rozszerzać w koncentrycznych kręgach jednoznaczność zrozumianego znaczenia. Zestrojenie wszystkich szczegółów w całość jest każdorazowym kryterium trafności rozumienia. Brak takiego zestrojenia oznacza niepowodzenie rozumienia<sup>36</sup>.

W świetle wywodów Gadamera widać wyraźnie, że zasada „koła hermeneutycznego” oznacza rozpoczęcie interpretacji od pewnej hipotezy wstępnej na temat całości utworu, umożliwiającej nam zrozumienie jego części (podstawę do niej daje np. tytuł, określenie gatunkowe, rozpoznana forma wierszowa, czasem także nazwisko autora); hipotezę tę rozwijamy, uszczegółowiamy, korygujemy w miarę zapoznawania się z tekstem utworu, a następnie jego badania. Jest to więc procedura występująca w każdym rodzaju empirycznego badania naukowego, a nawet — w każdym procesie poznawczym.

Tradycja hermeneutyczna zgromadziła poza tym szereg reguł, które nie mogą wprawdzie udowodnić ani w pełni zagwarantować poprawnej interpretacji, posiadają natomiast z jednej strony walor heurystyczny i motywujący, z drugiej — falsyfikujący; służyć mogą argumentacji zarówno wspierającej określone twierdzenie interpretacyjne, jak i jego obalenie. Tak więc:

1) wyinterpretowane znaczenie szczegółowe wyrazu, grupy frazeologicznej, zdania czy fragmentu powinno być zgodne z normami tej społeczności językowej, do której autor należał:

<sup>34</sup> Zob. H. Göttner, *Logik der Interpretation*. München 1973, s. 135—174.

<sup>35</sup> F. Schleiermacher, *Über den Begriff der Hermeneutik*. [1828]. Cyt. według: Szondi, *op. cit.*, s. 169. Schleiermacher nawiązuje tu do wcześniejszych sformułowań F. Asta (*Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, 1781).

<sup>36</sup> Gadamer, *op. cit.*, s. 250, 275.

Wszystko, co w danej mowie wymaga jeszcze dokładniejszego określenia, może być określone tylko na podstawie obszaru językowego wspólnego autorowi i jego początkowej publiczności<sup>87</sup>.

2) znaczenie wyrazu czy fragmentu powinno być spójne z bezpośrednio otaczającym go kontekstem:

Sens każdego wyrazu w danym miejscu musi być określony na podstawie jego współbycia z tymi wyrazami, które go otaczają<sup>88</sup>.

3) znaczenie wyrazu czy fragmentu powinno być zgodne ze znaczeniem tegoż wyrazu czy podobnego fragmentu w innych miejscach tekstu;

4) znaczenie wyrazu czy fragmentu powinno być zestrojone ze znaczeniem całości utworu;

5) znaczenie całości nie tylko nie może być sprzeczne ze znaczeniami poszczególnych fragmentów utworu, ale powinno być syntezą w nich ugruntowaną;

6) znaczenia zarówno częściowe, jak i całościowe powinny być ustalone z uwzględnieniem historycznych konwencji, którymi posługują się określone gatunki literackie (np. mówiące zwierzęta w bajce, apostrofy do przedmiotów martwych lub abstrakcyjnych w liryce, trzy jedności w tragedii klasycznej). Chodzi tu także o respektowanie historyczno-gatunkowych reguł zasięgu intencjonalności wyższych układów znaczeniowych, tj. o sposób odczytywania ich relacji względem rzeczywistości pozaliterackiej (jednostkowe odwzorowanie, reprezentatywność, aluzyjność, alegoryczność, symboliczność);

7) znaczenia zarówno częściowo, jak i całościowo powinny mieścić się w historycznie właściwym obrazie świata;

8) znaczenia zarówno częściowe, jak i całościowe mogą być doprecyzowane przy pomocy źródeł zewnętrznych (autokomentarz pisarza, inne jego utwory, współczesne utwory innych pisarzy), wnioski stąd jednak wyciągnięte nie mogą obalać znaczenia ustalonego na podstawie wskazówek wewnętrznych.

Reguły 1—5 obowiązują zarówno przy rekonstruowaniu interpretacji autorskiej, jak i w interpretacjach historycznych; reguły 6—8 w interpretacji adaptacyjnej są przestrzegane tylko częściowo, niekonsekwentnie lub w ogóle odrzucane.

Jak już wspominaliśmy, wszystkie te reguły mają charakter tylko heurystyczny, motywujący lub falsyfikujący. Ale i ich moc falsyfikująca jest ograniczona. Przede wszystkim niektóre z nich odwołują się do norm płynnych i ogólnikowych (np. normy gatunkowe w niektórych okresach literackich, normy zasięgu intencjonalności wyższych układów

<sup>87</sup> F. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*. Ed. M. Frank. Frankfurt am Main 1977, s. 101.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 116.

znaczeniowych). Niekiedy są one *ad hoc* ustanawiane przez interpretatora (często np. reguły semantycznego waloru uporządkowania naddanego<sup>39</sup>). Poza tym reguły owe są — mówiąc paradoksalnie — i zbyt tolerancyjne, i zbyt ostre. Są zbyt tolerancyjne, bo w obrębie norm językowych, stylistycznych i gatunkowych mieścić się mogą różne znaczenia, a kryteria zgodności wewnętrznej selekcjonują je z niewystarczającą sprawnością. Różność współwystępujących czasowo obrazów świata tę wieloznaczniowość jeszcze pomnaża. Są zaś zbyt ostre, bo opierają się na założeniu, że utwory literackie są spójne i konsekwentnie zgodne z pewnymi normami. Tymczasem, zwłaszcza począwszy od romantyzmu, każdy wybitny utwór jest w równej co najmniej mierze kontynuacją i zaprzeczeniem norm dotychczasowych, wytwarza — jak to się niezbyt dokładnie mówi — swój własny kod. Jest on tym trudniejszy do wykrycia, że literatura zarazem zerwała z zasadą spójnej całkowitości na rzecz poetyki fragmentu, heterogeniczności i wewnętrznej niekonsekwencji w obrębie utworu. „Jesteśmy — pisze Todorov — źle uzbrojeni do lektury tego, co nieciągle, niespójne, nie scalone”<sup>40</sup>. Żadne reguły nie pouczają, jaki jest zasięg intencjonalności w *Baladynie*; interpretując Chochola w *Weselu* nie znajdziemy takiego znaczenia, koncentrycznego układu czy amplitudy znaczeń, które ostałyby się wobec reguły zgodności znaczeniowej różnych fragmentów, gdzie postać ta występuje, ponieważ znaczenia te są po prostu z sobą nie skorelowane.

Przy takich trudnościach — jak porównywać trafność różnych interpretacji tego samego utworu? Zaznaczmy na wstępie, że niektóre interpretacje różniąc się pomiędzy sobą treściowo nie wyłączają się nawzajem, mają charakter koniunkcyjny, bo albo dotyczą różnych fragmentów rzeczywistości przedstawionej (*Lalka* jako powieść o miłości i jako powieść o trzech pokoleniach idealistów), albo te same fragmenty różnie kategoryzują (*Lalka* jako powieść o trzech pokoleniach polskich idealistów i jako powieść o klęskach wielkich polskich ideologii XIX wieku); czasem zresztą te kategoryzacje pozostają w stosunku inkluzywnym (np. formuła poprzednia mieści się w formule szerszej: *Lalka* jako powieść o straconych złudzeniach ideologicznych europejskiego wieku XIX). Powstanie natomiast sprzeczność (dysjunkcja w mocnym znaczeniu tego terminu) przy konfrontacji poglądu, że *Lalka* jest powieścią o awansie społecznym, z poglądem, że jest to powieść o „straconym pokoleniu”.

Z punktu widzenia naukowego — mocniejsza jest interpretacja, któ-

<sup>39</sup> Zob. krytyczne uwagi L. Pszczołowskiej w artykule *Semantyka form wierszowych* („Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4, s. 191—192) na temat „hiperseman-tyzacji”.

<sup>40</sup> Todorov, *op. cit.*, s. 36. Zob. też S. R. Horton, *Interpreting Interpreting*. Baltimore 1979, *passim*.



ra znajduje potwierdzenie większej powierzchni tekstu i funkcjonalizuje większą liczbę jego składników<sup>41</sup>. Zapewne i ta odpowiedź pociąga za sobą pytanie, jak mierzyć ową powierzchnię tekstu i jak liczyć uruchomione do celów interpretacyjnych składniki utworu. Tu jednak można by się odwołać do procedur stosowanych w tzw. analizie zawartości<sup>42</sup>.

Z punktu widzenia etycznego — góruje ta interpretacja, która pozwala ujawnić się wartościom utworu w większym bogactwie i z większą intensywnością. W ten sposób jednak odpowiedź tylko odsuwamy, bo zależność występowania owych wartości w recepcji czytelniczej od określonej interpretacji jest niesłychanie trudna do empirycznego ustalenia, nie mówiąc już o „mierzeniu” samych wartości.

I tu wszakże znajduje zastosowanie, przynajmniej w funkcji eliminującej, kryterium przystawalności do tekstu, bo bez spełnienia tego kryterium nie mogą ujawnić się w tekście wartości estetyczne. A właśnie interpretacje adaptacyjne, nie skrepowane regułami historycznego rozumienia, są najbardziej na to niebezpieczeństwo narażone — często są wręcz sprzeczne z wieloma miejscami tekstu; w korzystniejszym wypadku stają się interpretacjami naddanymi, nie pozwalającymi się wyprowadzić z samego tekstu czy też mającymi w nim niewiele tylko punktów oparcia. Goethe ironizował w *Kseniach łagodnych* (ks. II):

*Im Auslegen seid frisch und munter!  
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.*

Interpretacje utworów w kategoriach alegorezy, psychoanalizy, teorii archetypów, egzystencjalizmu, marksizmu, socjopsychologii reżimów totalnych dostarczają tu licznych przykładów. U nas wulgaryzowano w ten sposób marksizm (*Lalka* jako powieść o przerastaniu kapitału handlowego w finansowy). Dziś przeważają interpretacje archetypowe, w których wszystko jest albo „święte”, albo „świeckie”, każdy składnik powszedniego otoczenia promieniuje zawsze swymi mitycznymi konotacjami.

Są to jednak — jak je nazywa Beardsley — tylko „superimpozycje”, które „nie ujawniają niczego, co w dziele literackim było chwilowo ukryte; raczej są to sposoby wykorzystania dzieła do ilustracji istnie-

<sup>41</sup> Zob. M. C. Beardsley, *Aesthetics*, New York 1959, s. 71, 104. W podobnym sensie Japp (*op. cit.*, s. 74—75) formułuje „zasadę analizy nasyconej”, a S. H. Olsen (*The Structure of Literary Understanding*, Cambridge 1978, s. 145—178) posługuje się kryteriami „comprehensiveness” i „consistency”, dodając do nich jeszcze „discrimination” (tj. wielorakość ujawnionych funkcji artystycznych), dla porównania zasadności różnych interpretacji.

<sup>42</sup> Alegoryczne ujęcie *Myszeidy* (S. Gruszczyński) i *Balladyny* (C. Norwid), satyryczna koncepcja *Pana Jowińskiego* (E. Kucharski), Chochoł jako symbol tradycji historycznej (T. Sinko), psychoanaliza stosunku Judyma do Joasi (M. Toporowski), karczma Jankiela jako obraz instytucji masońskiej (Z. Kępiński) — oto przykłady interpretacji, które zasadnie można odrzucić posługując się kryterium przystawalności do tekstu.

jącego wcześniej systemu myśli”<sup>43</sup>. Ale i w tej funkcji są one nieprzekonywujące, bo słabo z tekstem powiązane lub nawet z nim sprzeczne. Konkretna tkanka stylistyczno-obrazowa utworu nie jest w nich zaktywizowana; toteż równie dobrze mogłyby powstać na podstawie parafrazy czy streszczenia, a w innych wypadkach — na podstawie tylko kilku dogodnych fragmentów utworu. Przy takiej nonszalancji wobec tekstu można z utworem kojarzyć niezliczoną mnogość interpretacji lub przeciwnie — zredukować wszystkie utwory do jednego i tego samego archetypowego czy mitycznego znaczenia podstawowego (np. mitu poszukiwania)<sup>44</sup>. Nie bez racji jednak zauważyła Susan Sontag, że uciekanie się do tego typu interpretacji zawsze jest przejawem „świadomego lub nieświadomego niezadowolenia z dzieła, wyraża tendencję do zastąpienia go czymś innym”<sup>45</sup>. Skoro zaś nie służą ujawnieniu wartości w dziele rzeczywiście istniejących — interpretacje takie tracą swą główną rację bytu.

---

<sup>43</sup> Beardsley, *Possibility of Criticism*, s. 44.

<sup>44</sup> Tak postępuje np. N. Frye czy zwłaszcza J. Campbell, znajdując wszędzie konkretyzację jednego mitu — mitu poszukiwania śmierci i zmartwychwstania. zob. J. J. White, *Mythology in the Modern Novel*. Princeton 1971. Trafną krytykę interpretacji mitograficznych przeprowadza m. in. W. Richter: *Myth and Literature*. London—Boston 1975, s. 45—85.

<sup>45</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*. [1964]. Przełożyła M. Olejniczak. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 300.