

Henryk Markiewicz

O falsyfikowaniu interpretacji literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 87/1, 59-74

1996

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HENRYK MARKIEWICZ

O FALSYFIKOWANIU INTERPRETACJI LITERACKICH*

„Jeśli autora nie ma – wszystko jest dozwolone” i „Niech zginie dzieło, byleby interpretacja była interesująca” – tak można by sformułować niepisane zasady dzisiejszej etyki interpretacyjnej. W połączeniu z ludycznym niekiedy traktowaniem zajęć literaturoznawczych wytwarza to sytuację, w której wolno – by tak rzec – w majestacie nauki wypowiadać twierdzenia pozbawione wszelkich uzasadnień – i można liczyć na sukces, jeżeli są dostatecznie efektowne.

Reprezentuję staroświecki pogląd, że skoro literaturoznawstwo jest dziedziną może nie naukową, ale w każdym razie nauką, to wytwarzać powinno nie tylko twierdzenia nowe, ale także trafne. Udowodnić jednak tę trafność trudno. Wbrew zapewnieniom entuzjastów hermeneutyki trzeba tu powtórzyć trzeźwą konstatację Uwego Jappa:

W gruncie rzeczy hermeneutyka szczegółowa (a zwłaszcza hermeneutyka filologiczna) mogła tylko niewiele lub nie mogła niczego się nauczyć z problematyki podstawowej [tj. hermeneutyki filozoficznej], w każdym razie niczego takiego, co miałyby dla niej znaczenie praktyczne¹.

W tej sytuacji sensowna wydaje się propozycja Umberta Eco nawiązująca do idei Poppera, że skoro nie ma teorii dowodów interpretacyjnych, można przynajmniej ustalić kryteria pozwalające falsyfikować, tj. obalić, zdyskwalifikować interpretacje złe². Sam Eco posługuje się kryteriami ekonomii czy prostoty interpretacji oraz zgodności interpretacji fragmentu z wymową całości utworu. Oba kryteria są chyba – zwłaszcza w stosunku do literatury współczesnej – zbyt restrykcyjne. Idąc jednak śladem jego myśli głównej, chciałbym sformułować tu kilka bardziej szczegółowych, a zarazem bardziej elastycznych zasad falsyfikowania interpretacji na trzech poziomach: tekstu, wyższych układów znaczeniowych oraz ich odniesień typizujących i figuratywnych (alegorycznych i symbolicznych).

Przedtem jednak trzy uwagi: 1) interpretacja oznacza tu tylko interpretację semantyczną, nie zaś – wykrywanie funkcji artystycznej składników czy momentów utworu, jego systemowości, niepowtarzalności, usytuowania w więk-

* Referat wygłoszony w Sekcji Teorii Literatury i Poetyki na Zjeździe Polonistów w Warszawie 23 V 1995.

¹ U. Japp, *Hermeneutik*. W zbiorze: *Literaturwissenschaft*. Hrsg. H. Brackert, J. Stückrath. Hamburg 1992, s. 591.

² U. Eco, *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge, Mass., 1993, s. 52.

szych całościach literackich, uwarunkowania genetycznego; 2) przykłady mają ilustrować wszystkie wyróżnione przeze mnie zasady, ale oczywiście dobór ich jest przypadkowy – uzależniony od moich własnych zainteresowań naukowych i czytelniczych³; 3) przykłady te pochodzą z prac badawczych kompetentnych, także wybitnych, przeważnie współczesnych.

Nikt nie lubi być krytykowany, więc jeśli kogoś urażę – przepraszam. Gdybym jednak próbował utajnić nazwiska autorów – na niewiele by się to zdało w gronie znawców, a wywołałoby fałszywe wrażenie, że chodzi tu o jakieś sprawy zenujące. Gdybym zaś zajmował się tylko interpretacjami niefachowców, można by sądzić, że poza tym zakresem zjawiska przeze mnie omawiane nie występują.

Nie będę więc tutaj analizował rozprawy Lesława Aleksandra Jabłonowskiego o *Balladynie* (Toruń 1875), w której opowieść Grabca o jego rodzicach potraktowana została jako alegoryczny wykład dziejów Polski, ani książki współczesnej poetki Joanny Salamon *Latarka Gombrowicza* (Wrocław 1991), gdzie autorka dowodzi, że Kochanowski wcielony został zarówno w postaci Bartłomieja Cwibaka z krotochwili Tomasza Zana *Gryczane pierożki*, jak i w Kruka z *Małej improwizacji* z III części *Dziadów* (jako że Kochanowski pieczętował się herbem Korwin). Pominę także interpretacje tak ekscentryczne, że budzą podejrzenie, iż tylko dla żartu zostały opublikowane, np. rozważania Andrzeja Chojeckiego *O tytule eposu Adama Mickiewicza* (w zbiorze: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Gdańsk 1993), gdzie badacz twierdzi, że tytuł ów można odczytać jako „*Panta Deus*”, czyli „suma bytów stworzonych przez Boga bądź tworzących Boga” (s. 87). Godna to, co prawda, kontynuacja Mickiewiczowskiej etymologii imienia Nabuchodonozora, ale nazbyt już śmiała i, na szczęście, na gruncie dzisiejszego literaturoznawstwa zbyt odosobniona, by się tu nią zajmować.

Zacznijmy dla porządku od spraw elementarnych. Na płaszczyźnie sensów tekstowych, tj. znaczeń wyrazów, zwrotów i zdań, odrzucić trzeba interpretacje, które są z nimi jawnie sprzeczne lub po prostu gołosłowne. Przykładem niech będzie twierdzenie Rafała Marcelego Blütha („*Do przyjaciół Moskali*”. [1927]. W: *Pisma literackie*. Kraków 1987, s. 55), że w wierszu tym zaprzędanie się carowi traktowane jest jako „przejściowy upadek moralny, pokusa fatalna, z której podnieść się można, byleby tylko sumienia nie zagłuszyć zupełnie”. Niczego takiego bowiem w tekście nie ma: zdrada ideałów młodości potraktowana jest tu wręcz przeciwnie, jako „sroższa niebios kara”, o dusznych zdrajców powiedziano wprost, że zaprzędały się one carom na wieki⁴.

Należy też odrzucić interpretacje, które dla wyrazów czy wyrażen wieloznaczeniowych proponują sens sprzeczny z bezspornymi znaczeniami kontek-

³ Zob. M. Wierczyński [H. Markiewicz], *Hamlet z Jowiałówki*. „Kuznica” 1949, nr 8; H. Markiewicz: *Kłopoty z „Potopem”*. „Życie Literackie” 1971, nr 42; *Metamorfozy „Balladyny”*. W: *Literatura i historia*. Kraków 1994; *Co się stało z „Lalką”*. W: jw.; *Pamflet na książkę Hermeneuty*. „Teksty Drugie” 1994, nr 3; *Panimpresjonizm i panironizm*. (*Znowu pamflet, ale już po raz ostatni*). „Ruch Literacki” 1995, z. 3; zob. też *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984; *Twórcza zdrada „Przyjaciół” Mickiewicza*. W: *Zabawy literackie*. Kraków 1992; *Dekonstrukcja „Przyjaciół” Mickiewicza*. „Teksty Drugie” 1995, nr 2.

⁴ Zob. W. Weintraub, *Studia literackie Rafała Marcelego Blütha*. W: *O współczesnych i o sobie. Wspomnienia, sylwetki, szkice literackie*. Opracowanie i wstęp S. Barańczak. Kraków 1994, s. 309.

kstu. Dlatego na pewno nie miał racji Stanisław Przybyszewski (*Szlakiem duszy polskiej*. Poznań 1918), gdy wielokrotnie powtarzał, że „rząd dusz” w *Wielkiej Improwizacji* oznacza „szereg dusz”.

A oto inny przykład: Ryszard Przybylski (*Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 156) pisze o Trembeckim, że „może się on pochwalić pomysłami przypominającymi kubistów”. W pamflecie *Spartanka* „znalazła się nawet »graniasta kobyła«”. Lekkomyślnie, bez zaglądania do tekstu, odnotowałem to kiedyś w *Żywociku literackim* jako pomyłkę Przybylskiego, twierdząc, że „graniasta” znaczy tu po prostu „łaciata”. Kiedy teraz do *Spartanki* zajrzałem, okazało się, że to ja popełniłem gafę, ową kobyłą była bowiem Donkichotowska Rosynanta. Ale racji nie miał też Przybylski: „graniasty” znaczy – jak poucza Linde – „kanciasty”, „z wystającymi krawędziami”, tu: z wystającymi kośćmi, do zastosowania więc tego wyrazu w opisie wychudłej klaczy nie trzeba było aż kubistycznej wyobraźni.

Wolno też zdyskwalifikować interpretacje oparte na niedostatecznej znajomości semantyki historycznej. Dawniejsi komentatorowie (Józef Przyborowski, Tadeusz Sinko) rozumieli wers Kochanowskiego „Wysokie góry i odziane lasy” jako „góry wysokie i odziane lasami”. Dopiero Ewa Ostrowska (*Kochanowskiego „odziane lasy”*. „Język Polski” 1952, z. 1) udowodniła, że „odziane” znaczyło w w. XVI „strojne”, „lasy” są tutaj mianownikiem, a nie dawnym narzędnikiem, apostrofa poety głosi więc: „Wysokie góry i strojne lasy”.

Omawiając sonet Mickiewicza *Pożegnanie* Wiktor Weintraub (*The Poetry of Adam Mickiewicz*. 's-Gravenhage 1954, s. 87) twierdził, że zawój z lauru to coś komicznie inkongruentnego, utożsamiał bowiem zawój z orientalnym turbanem. Tymczasem w języku Mickiewicza „zawój” oznacza w ogóle „coś zwiniętego” – w *Balladach i romansach* są przecież i „zawoje tulipana” i „róży bladej zawoje”. Komizmu słownego w omawianym zwrocie więc nie było.

Dyskwalifikuje interpretację także sprzeczność z kontekstem zewnętrznym (tzn. z innymi utworami, z którymi tekst interpretowany jest powiązany). Stanisław Tarnowski („Przegląd Polski” t. 125, 1897, s. 369) był najwidoczniej przekonany, że słowa „Podług ciebie, mój szlachcicu, / Cnotą naszą znieść niewolę” zarzucają Krasieńskiemu, iż uważa on podporządkowanie się niewoli za cnotę patriotyczną, i oburzał się, że jest to „kłamstwo i potwarz, godne najostateczniejszego z podłych pismaków, ale niegodne Juliusza Słowackiego”. Całe oburzenie wynikało jednak z nieporozumienia, bo przytoczony *passus* nawiązuje – jak wiadomo – do *Psalmu miłości* („Czas anielski podjąć trud, / Czas odrzucić wszelki brud / I tym samym znieść niewolę”). „Cnotą naszą znieść niewolę” może więc znaczyć u Słowackiego tylko to samo co u Krasieńskiego, tj. „usunąć niewolę poprzez życie w cnocie”.

Kryteria semantyki historycznej i korelacji z kontekstem dotyczą także wyrażań metaforycznych. Julian Krzyżanowski (*O potopie w „Potopie”*. „Życie Literackie” 1971, nr 40) upierał się, że „potop” w tytule powieści Sienkiewicza to wojna ludowa prowadzona przeciw Szwedom. Tymczasem już w połowie w. XVII, zwłaszcza w *Wojnie domowej* Samuela Twardowskiego, „potopem” nazywa się ówczesne najazdy nieprzyjacielskie na Polskę. Co więcej, w samej powieści Sienkiewicza wyraz ten lub jego synonimy oznaczają z reguły inwazję szwedzką. Przeciw interpretacji Krzyżanowskiego przemawia więc zarówno semantyka historyczna, jak i kontekst powieści.

To samo odnosi się do aluzji literackich. Juliusz Kleiner („*Śluby panięskie*” i „*Zemsta*” jako komedie antyromantyczne. „Tygodnik Ilustrowany” 1918, nr 15) wysunął kiedyś hipotezę, że słowa Radosta skierowane do Albina: „Nie bądź Gustawem, lecz kochaj wesoło”, znaczą: „Nie bądź zrozpaczonym kochankiem jak Mickiewiczowski Gustaw, lecz kochaj wesoło”. Przeciw takiej wykładni przemawia kontekst: imię bohatera komedii do niego przede wszystkim nakazuje odnosić przytoczone słowa i blokuje skojarzenia inne. To znaczy: gdyby bratanek Radosta nazywał się np. Astolf, nad pomysłem Kleinera można by się zastanawiać, skoro jednak nosi on imię Gustaw – bohater *Dziadów* nie wchodzi w rachubę.

Kontekst najczęściej pozwala także odróżnić wypowiedzi ironiczne od nieironicznych. Nie wytrzymuje tego kryterium kontekstowego twierdzenie Tadeusza Bujnickiego (*Pierwszy okres twórczości Sienkiewicza*. Kraków 1968, s. 92), że w opowiadaniu *Nikt nie jest prorokiem między swymi* dużą rolę odgrywa autokompromitacja narratora, który stosuje wobec Garbowieckiego i jego dążeń „absurdalną i sprzeczną ze zdrowym rozsądkiem interpretację zachowawczą”. Ze początkowe, skrajnie obskuranckie i snobistyczne opinie Worszyły są świadomie ironiczne, o tym świadczy końcowa część utworu, w której narrator ironię porzuca i pisze o Garbowieckim, co prawda z dystansem, jako o „szowiniście postępu”, ale ze wzruszeniem i zrozumieniem, a o jego otoczeniu – z wyraźną dezaprobatą. Dodatkowo dookreśla postawę Worszyły opowiadanie *Dwie drogi*, przecież także z jego „teki” pochodzące.

Z drugiej strony: myli się Janina Kamionka-Straszakowa (*Nasz naród jak lawa...* Warszawa 1974, s. 182), gdy traktuje replikę ks. Robaka na deklarację powstańcą Sędziego – owe pamiętne słowa „O polska krwi!” – jako pointę ironiczną. Może tak uważać tylko dlatego, że abstrahuje od bezpośredniego ciągu dalszego tekstu: „zawołał Bernardyn wzruszony, / Z otwartymi skoczywszy na Sędziego ramiony” itd.⁵

Na poziomie wyższych układów znaczeniowych, a więc postaci, przedmiotów, sytuacji, zdarzeń, krótko mówiąc – składników świata przedstawionego, także odrzucić należy *a limine* twierdzenia, którym zaprzeczają dane tekstowe. Wydaje się to oczywiste, a jednak twierdzenia takie zdarzało się formułować wybitnym filologom. Przesłanką odkrywania „tajemnicy Chochoła”, podjętego przez Tadeusza Sinkę w artykule pod tym tytułem („Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 48) było twierdzenie, że postać ta jest tylko „słomianym futerałem”, „pustą słomą”. A przecież i Rachela widzi w Chochole krzak róży owinięty w słomę, i on sam przedstawia się Isi jako „róży krzak”, na który słomę nałożył jej ojciec. Kto rozszyfrowuje więc sens figuratywny Chochoła, nie może tych danych tekstowych odrzucać, jak czyni to także Anna Tatarkiewicz (*O „Weselu” inaczej*. W zbiorze: *W labiryncie*. Warszawa 1974, s. 158–159), traktując go, nie wiadomo dlaczego, jako „uzurpatora” bezprawnie utożsamiającego się z różą.

Nie odrzucić, ale ograniczyć należy ważność uogólnień jednostronnych, nie wważających na sprzeczne z nimi dane o świecie przedstawionym utworu. Tak

⁵ Z interpretacją tą polemizował już K. Górski (*Zdolność odbioru dzieła sztuki jako organ poznawczy*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2).

więc nie mają racji ani ci badacze, którzy twierdzą, że Osoby Dramatu w *Weselu* to tylko „goście z zaświata” (np. Stanisław Pigoń), ani ci, którzy utrzymują, że to tylko projekcje stanów psychicznych realnych postaci (np. Stanisław Kotowicz). Nie do utrzymania jest teza Aliny Kowalczykowej ze wstępu do *Snu srebrnego Salomei* (Wrocław 1992. BN I 57), że we dworze Regimentarza: „Opowiada się o strasznych rzeczach [...] — ale mało kogo to obchodzi” (s. XXXIV), a w zachowaniu się postaci — nie widać „żadnych biegań, mordów, ciągnięcia po scenie” (s. XXXIII). W różnych momentach dramatu na opowiadane wydarzenia reagują przecież silnie i Regimentarz, i Leon, i Księżniczka, i Sawa, a w akcie IV obłąkany Leon miota się po scenie, obala na ziemię Semenkę i dusi go...

W skład interpretacji świata przedstawionego wchodzi głównie rozumowania redukcyjne, wnioskujące z oznak o pewnych cechach jego składników wprost nie nazwanych, oceny owych cech (zarówno nazwanych bezpośrednio, jak i wykrytych z pomocą wspomnianego rozumowania redukcyjnego), formułowanie związków przyczynowych i uwarunkowań działających wewnątrz tego świata. Pojawiają się tu najczęściej następujące zniekształcenia interpretacyjne. Po pierwsze: zdarza się, że badacz jak gdyby nie przyjmuje do wiadomości stanów rzeczy *explicite* przedstawionych w utworze. Np. Franciszek Ziejka (*W kręgu mitów polskich*. Kraków 1977, s. 219) twierdzi, że w ramach akcji *Wesela* zgubienie złotego rogu bynajmniej nie jest przyczyną niedojścia do skutku powstania; to tylko „Jasiek przyjmuje na siebie odpowiedzialność za stan, którego wcale nie był sprawcą”. Ale wtedy trzeba zapytać: jeśli zgubienie złotego rogu jest bez znaczenia, dlaczego tak wiele miejsca w dramacie zajmuje, dlaczego z tego powodu Chochoł szydzi z Jaśka słowami, które powszechnie uważane są za kluczowe dla uchwycenia globalnego sensu *Wesela*?

Po drugie: wnioskowanie objawowe jest — na gruncie zakładanej w utworze wiedzy o człowieku — nieprawomocne. Czasem nagina się przedstawione tam stany rzeczy do apriorycznie postawionej tezy ogólnej. Przykład: Jan Tomkowski (*Wszyscy chorujemy na nerwy*. W: *Mój pozytywizm*. Warszawa 1993, s. 134) stara się udowodnić, że bohaterowie Prusa często wykazują cechy neurotyczne. W zasadzie przekonuje, nie wtedy jednak, gdy przy charakterystyce Wokulskiego za argument służy scena w piwnicy u Hopfera. Wokulski zachowuje się tu przecież jak najnormalniej, tak jak oczekiwać można od młodego, silnego, a wyszydzanego i upokarzanego człowieka. Tymczasem dla Tomkowskiego jest to już zachowanie neurotyczne. Wokulski — zdaniem jego — wtedy dopiero zachowałby się jak człowiek zdrowy, gdyby potraktował brutalny kawał i drwiny gości jako dobry żart, na który należało odpowiedzieć żartem albo zastosować „metodę bardziej racjonalną i chyba bezpieczniejszą” — „pozostanie w piwnicy do chwili uwolnienia”. Różne, jak widać, mogą być opinie na temat „normalności” i „neurotyczności” zachowania się w takich sytuacjach...

Po trzecie: ocenia się postacie czy środowiska w utworach realistycznych w sposób ahistoryczny, rozbieżny z zasadami przyjętymi w kręgu kulturowym, do którego owe postacie należą. Z rozbijającą prostodusznością pisał Albert Gąsiorowski (*Adam Mickiewicz od wyjazdu z Petersburga i „Pan Tadeusz”*. T. 1. Wadowice 1874, s. 163) o Sędzim, że skoro „idea równości wobec prawa,

wolności dla wszystkich była mu obcą” i „trwał na stanowisku wyłączności szlacheckiej”, to tym samym „nie podniósł się do czystych pojęć i do sprawiedliwości. Mówimy: to nie dla nas człowiek”.

Współcześnie Bogdan Zakrzewski (*Hajże na Soplicę*, Wrocław 1990, s. 169) bardzo surowo ocenia moralność Sędziego, Robaka i Podkomorzego za to, że chcą łapówką daną Rykowi zatuszować bitwę z Rosjanami i jego odmowę określa wręcz jako „policzek wymierzony łapówkodawcom”. Tymczasem sam Rykow dopiero co proponował Płutowi, by razem wzięli łapówkę od Sędziego, teraz zaś odmawia, ale nie jest obrażony; odmowę swą uważa za postępowanie wyjątkowe – a ofertę Polaków za sytuacyjnie w pełni umotywowaną.

Jeszcze jeden przykład: w książce *Malowany dramat* (Zielona Góra 1995, s. 54) Maria Januszewicz cytując słowa Pana Młodego z *Wesela*: „chadzam boso, z gołą głową; / pod spód więcej nic nie wdziemam, / od razu się lepiej miewam” – postuluje, by słowa owe traktować „i serio, i symbolicznie”. Stanowią one obrazowy przykład wyzbycia się twardego gorsetu mieszczańskich ograniczeń i chłonięcia wszystkimi zmysłami otaczającej „żywej urody”. Autorka o tyle ma rację, że taką właśnie postawę życiową Pan Młody chce zmanifestować, ale egzemplifikuje ją w sposób, który go niedwuznacznie i nieuchronnie ośmiesza.

Po czwarte: we wnioskowaniu i w ocenie nie bierze się pod uwagę konwencji literackich, które sprawiają, że zachowania postaci tracą funkcję oznakową, jaką miałyby na innych obszarach macierzystej kultury utworu. Przykładem rozumowanie Wacława Kubackiego (*„Balladyna” – baśń polityczna*, Warszawa 1955): twierdzi on, że Kirkor bezustannie Balladynę upokarza – sięgając po jej rękę bez starań o jej serce, wyjeżdżając zaraz po ślubie na wojnę, zakazując otwierać zapieczętowaną skrzynię. W granicach jednak konwencji baśniowej żadne z tych zachowań Kirkora nie może być traktowane jako upokorzenie żony. Inny przykład:

Działalność Pana Jowialskiego ma pewien specyficzny charakter, na który chcielibyśmy zwrócić uwagę: mianowicie czyny jego i inicjatywy nie noszą nigdzie znamion pracy, której dokonanie mogłoby wywoływać zadowolenie ze spełnionego obowiązku, z osiągnięcia pozytywnie użytecznego rezultatu.

Nie trzeba chyba dowodzić, że konwencja gatunkowa umieszcza pracę z reguły poza obrębem świata przedstawionego komedii i z pomocą tego kryterium można by oskarżać również bohaterów np. *Ślubów panińskich*. Wbrew przypuszczeniom, które się zapewne w tym miejscu nasuwają, autorem tego wywodu nie jest żaden tępy adept marksizmu lat pięćdziesiątych, ale subtelny eseista Jerzy Stempowski (*Pan Jowialski i jego spadkobiercy*. [1928]. W: *Eseje dla Kasandry*. Paryż 1961, s. 182).

Po piąte: należy tu także hiperbolizacja czy nawet absolutyzacja oznakowej funkcji szczegółów marginalnych, dysonansowych, sprzecznych z pozostałą zawartością świata przedstawionego. Tak np. skreślona przez samego Fredrę z tekstu ostatecznego komedii śpiewka Jowialskiego i jedno jego zdanie: „najczęściej plany ludzi [...] na śnie zbudowane”, starczyły Stanisławowi Pigoniowi (*O „filozofii” Pana Jowialskiego*. W: *W literackiej pracowni Aleksandra Fredry*. Warszawa 1956, s. 169), by podać jako „fakt stwierdzalny i stwierdzony filozoficznie”, że w postaci tej „znaczą wyraźnie pasma pesymizmu”. W podobny sposób pod piórem Anny Tatarkiewicz *Ten poczciwy stary Rzecki*

(„Życie Literackie” 1977, nr 41) staje się sadomasochistycznym dewiantem, zarazem zastraszonym i agresywnym.

Zapewne, owe szczegóły dysonansowe nie powinny być w interpretacji pomijane, ale wbrew temu, co głoszą dekonstruktywiści – rozpatrywać je trzeba z uwzględnieniem częstości ich pojawiania się, stopnia ich narracyjnego uwypuklenia, proporcji w stosunku do całości utworu, krótko mówiąc – ich ważności. Co więcej, trzeba rozważyć, czy mają być potraktowane jako oznaki modyfikujące, czy też tylko jako lokalne „wykolejenia”, które można w interpretacji pominąć, tak jak nie bierze się pod uwagę ewidentnych błędów drukarskich. Istotnie, Wokulski bogaci się na dostawach wojennych, Połaniecki zaś na imporcie zboża w czasie klęski głodowej – ale czy to znaczy, że w świecie powieściowym występują oni w roli nieuczciwych spekulantów?

Interpretacja świata przedstawionego to także eksplikowanie nie dopowiedzianych związków przyczynowych czy warunkujących między wyznaczonymi przez tekst stanami rzeczy. Trzeba ją zakwestionować, gdy proponuje powiązania wykraczające poza macierzysty horyzont kulturowy utworu. Tym bardziej należy odrzucić wyjaśnienia wskazujące na przyczynę, która w świecie przedstawionym nie została wymieniona czy zasugerowana, a pomijające tę, która w nim została nazwana, lub wręcz jej zaprzeczające. Marian Jerzy Toporowski (*Prawdziwa miłość Judyma*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 7) insynuował – bo tak to należy określić – Judymowi jako przyczynę istotną jego zerwania z Joasią „klęskę uczucia w stosunku do Natalii i to wszystko, co się pod formą tego stosunku ukrywa – snobizm, wynikający z kompleksu niższości i niemożności rezygnacji z pełni wszelakich możliwości [!], nagromadzonych u szczytów życia w zastanym świecie”. Nie odwzajemniony pociąg erotyczny do Natalii, kompleks niższości, nawet snobizm – to wszystko można z powieści wyczytać, ale tylko jako częściowe motywy, nie zaś jedyną przyczynę istotną decyzji Judyma. Natomiast owa „niemożność rezygnacji” z uciech życia dostępnych sferom uprzywilejowanym to już wymysł krytyka, który zarazem bezpodstawnie określa motywy deklarowane przez samego Judyma jako tylko „mystyfikacje”.

Inny przykład: Stefan Żółkiewski (*Spór o Mickiewicza*. Wrocław 1952, s. 129) twierdził, że *Wielka Improwizacja* ma „wymowę jednoznaczna”: „szlachecka rewolucja z jej zasadniczym ograniczeniem: oderwaniem od mas ludowych, musi prowadzić do nieuchronnej klęski”. Podobnie pisał Kazimierz Wyka w *Próbie nowej interpretacji „Kordiana”* („Polonistyka” 1949, nr 3). A przecież w *Dziadach* klęskę Konrada powoduje jego prometeistyczna *hybris*, nie zaś oderwanie od mas. W *Kordianie* można by znaleźć oznaki sugerujące bierność ludu (scena na placu Zamkowym), ale i tutaj czynniki charakterologiczne znacznie wyraźniej determinują klęskę bohatera. Zresztą gdyby nawet powiązać ją z biernością ludu, byłaby nie „ograniczeniem”, lecz tragizmem przedwczesności historycznej.

Ponieważ dorabianie motywacji w samym utworze nie występujących i przez niego nie sugerowanych jest procedurą szeroko stosowaną – oto jeszcze jeden przykład: *Obrona Balladyny* („Życie Literackie” 1974, nr 9) podjęta przez Marię Janion. Balladyną – pisała – kieruje nie tylko żądza władzy, ale i „żądza poznania siebie w rozkiełznanej wolności bez granic”; zbrodnia jej jest eksperymentem czy raczej „wyzwaniem rzuconym Bogu, by

ujawnił moralne podstawy swej władzy”. Nie ma ku temu wszystkiemu podstaw w dramacie Słowackiego – poety, który przecież umiał znaleźć środki dobitnie jednoznaczne, gdy chciał stworzyć postać realizującą ten właśnie projekt egzystencjalny, o którym pisze Maria Janion – jest nią Popiel z rapsodu I *Króla-Ducha*. I właśnie porównanie Balladyny z Popielem uzasadnia dodatkowo twierdzenie, że motywy jej postępowania podane przez badaczkę nie są z tekstu wysnute, lecz – by tak rzec – do tekstu dosnute. Zapewne, taka interpretacja *Balladynę* wzbogaca, ale – czyim sumptem?

Najtrudniejsze, więc najbardziej sporne są kwestie powstające przy interpretacji referencjalnej utworu literackiego, tzn. jego odniesień do świata realnego. W utworach fikcyjnych odniesienia te urzeczywistniane są przez mimetyczną typowość (reprezentatywność) lub figuratywność – jednoznacznościową, którą nazwiemy tu alegorią, lub wieloznacnościową, czyli symboliczną.

W wielu wypadkach spory o oś krystalizacyjną (o to, co typizowane) i o czasoprzestrzenny zasięg typowości są nierozstrzygalne, bo utwór tych wymiarów nie określa. Niemniej jednak nie każdą interpretację można przyjąć. Przede wszystkim zanegować należałoby te interpretacje, które narzucają postaci czy innym składnikom świata przedstawionego nieobecność w nim, zazwyczaj modernizującą oś krystalizacyjną. Jago to „pozbawiony wszelkich skrupułów moralnych mistrz intrygi” i – jak mówi o nim Otello – „doświadczony znawca wszelkich sprężyn ludzkiej natury”. Nie ma jednak żadnych uzasadnień, by w tragedii Szekspira dopatrywać się – jak chciał kiedyś Wacław Kubacki („*Otello*”. „Teatr” 1953, nr 18) – dramatu społeczno-politycznego, w którym Jago „jest reprezentantem intelektu i humanistycznej nauki” zwyciężającej „feudalną siłę, tytuł i przywilej”.

Sprzeciw budzi także ekstrapolacja sensów tylko lokalnych jako globalnej wizji świata zawartej w utworze. *Miarka za miarkę* Szekspira to udramatyzowana baśń, jak to zazwyczaj bywa – okrutna, ale kończąca się dobrze. W finale panuje powszechna szczęśliwość: Książę wybacza winy wszystkim, poza jednym Lucjem, któremu każe wybierać między chłostą i powieszeniem a poślubieniem ładacznicy – co w konwencji komediowej jest oczywiście karą mogącą budzić tylko wesołość. Ale ów wyrok Księcia wystarczy Janowi Kottowi (*Głowa za wianek i wianek za głowę*. W: *Pleć Rozalindy*. Kraków 1992, s. 72), by patetycznie uogólnić: „kurwa albo stryzynek, stryzynek albo kurwa – pozostają jako jedyne alternatywy dla Szekspirowskiego Wiednia: znieprawione prawo albo skorumpowany seks”.

Wreszcie – interpretacja sensów figuratywnych – alegorycznych (jednoznacznościowych) i symbolicznych (wieloznacnościowych). Stara reguła zalecała, by w egzegezie *Biblii* uciekać się do alegorii wtedy tylko, gdy opowiedziana historia, wzięta dosłownie, szwankuje przez swą niemożliwość, niemoralność lub niewytłumaczalne szczegóły. Reguła to zbyt rygorystyczna: wynikałoby z niej, że interpretacja figuratywna jest niewskazana wszędzie tam, gdzie sens literalny nie budzi tych zastrzeżeń. Trudno jednak sformułować jakąś zasadę inną, poza ogólnikowym zaleceniem, by nie interpretować figuratywnie tekstu, który nie kieruje ku takiemu postępowaniu uwagi odbiorcy. Kieruje ją zaś albo przez wskazówki metatekstowe, albo przez wspomniane już zakłócenia w budowie świata przedstawionego, albo wreszcie przez uderzające, bo występujące systematycznie homologie między przedstawionymi w utworze stanami rzeczy a jakimiś fragmentami świata realnego.

W sytuacjach gdy poszukiwanie sensu figuratywnego w zasadzie jest uprawnione, reguły falsyfikacji proponowanych sensów również trudne są do ustalenia, bo — jak wiadomo — pod jakimś względem każdy przedmiot może kojarzyć się z każdym innym przedmiotem. Toteż najczęściej można mówić nie tyle o falsyfikacji, co o stwierdzeniu arbitralności wskazanego tematu figuratywnego. (W stosunku do alegorii i symbolu używane tu będą terminy: „nośnik” i „temat”, w znaczeniu rozpowszechnionym w teorii metafory.)

Przykładem sensu figuratywnego, w tym wypadku — alegorycznego, narzuconego bezzasadnie jest interpretacja opisu karczmem w *Panu Tadeuszu*, dokonana przez Zdzisława Kępińskiego (*Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980, s. 336—338). Z faktu, że nowa karczma nie uczestniczy w akcji i że nie wiadomo, kim mieliby być jej goście, Kępiński wyciąga wniosek, że karczmy muszą mieć znaczenie alegoryczne. Wzmianka o tym, iż między ich właścicielami toczyły się dawniej spory, zlikwidowane dopiero za sprawą Jankiela, który oba budynki wziął w dzierżawę — wystarczy badaczowi, by karczme starą skojarzyć ze Starym Zakonem, a nową z Nowym, Jankiela zaś z masonerią, usuwającą ich antagonizm.

Dlaczego alegorię tę uznać trzeba za zbędnie narzuconą? Bo niefunkcjonalność fabularną drugiej karczmy wystarczająco motywuje zasada niefunkcjonalności fabularnej szczegółów realistycznych (Barthes'owski „efekt realności”). Bo żydowskie karczmy należące do „niskiego” kręgu rzeczywistości nie nadają się w konwencji romantycznej do alegorycznego reprezentowania najdostojniejszych bytów ze sfery religijnego *sacrum*. Bo skoro obie są żydowskie — nie nadają się do przeciwstawienia Starego i Nowego Testamentu. Bo Jankiel jako Żyd przynależy do Starego Testamentu i nie nadaje się do reprezentowania instancji pośredniczącej między nimi. Nie ma tu też żadnych cech metaforycznych czy metonimicznych wskazujących na masonerię.

W tym wypadku nie tylko analizowany sens figuratywny jest nieprzekonujący. Nieuzasadnione jest w ogóle poszukiwanie sensu figuratywnego. Bywa jednak i tak, że sens literalny ku takiemu poszukiwaniu skłania, bo sam w sobie jest dziwaczny lub wydaje się niezrozumiały w swoim kontekście, natomiast proponowana wykładnia jest zdecydowanie chybiona. Nic nie podpowiada nam np., by w bajce *O Janku, co psom szyl buty* dopatrywać się duchowej autobiografii Słowackiego, z zuchowatym Jankiem jako wizerunkiem jego własnej duszy — jak chciał Eugeniusz Kucharski (*Glosy do „Kordiana”*. „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 5), albo dobrodusznej satyry na Anglię, a ironii wobec ludowego ideału karierowiczostwa i spryciarstwa — jak domyślał się Józef Mitkowski (*Czy Słowacki napisał satyrę na Anglię?* „Życie i Myśl” 1951, nr 1/2).

Jednoznaczeniowy (a więc alegoryzujący w przyjętej tu terminologii) charakter ma również tak rozpowszechnione dziś, a czasem bezzasadnie przypisywanie składnikom przedmiotowym świata przedstawionego — uniwersaliów egzystencji ludzkiej. Proponowałbym w tym względzie następującą regułę: falsyfikujemy znaczenie figuratywne, gdy przedmiot czy układ przedmiotów ma w danej sytuacji wystarczającą motywację realistyczną, a jakieś jego cechy są sprzeczne z proponowanym sensem figuratywnym. Przykładem niech będzie twierdzenie Ryszarda Przybylskiego (*Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993, s. 207), że w Salonie war-

szawskim części III *Dziadów* patrioci znajdują się bliżej drzwi, bo drzwi są symbolem przejścia i można przez nie wydostać się do przestrzeni otwartej, gdzie żyje „głębia, istota narodu”. Wydaje się, że miejsce patriotów dlatego jest przy drzwiach, gdyż trudno wyobrazić sobie, aby na samym środku salonu gniewnie komentowali rozmowy prominentów. A w dodatku proponowany sens figuratywny, oparty na przeciwstawieniu przestrzeni zamkniętej i otwartej, zablokowany jest przez inne, wprost dane odbiorcy przeciwstawienie skorupa – głębia.

W sposób bardziej jeszcze zdecydowany można zanegować interpretację, gdy dodaje szczegóły w tekście nie występujące lub z nim sprzeczne. Aleksander Wit Labuda (*Studium o „Antku” Prusa*. Warszawa 1982, s. 81) usiłował nas przekonać, że wieś ze wstępnego opisu jest uwięziona w dolinie ze wszystkich stron zamkniętej, więc choć ma rysy sielskie, sprawia wrażenie „zamknięcia i ciasnoty”. Tymczasem Prus opisuje, że otaczające wzgórza – wbrew optycznemu złudzeniu – „nie biegną ku sobie”, o czym mieszkańcy dobrze wiedzą, bo za pozornym zbiegiem obu pasm górskich znajduje się używane przez nich pastwisko. W dodatku – na wzgórza południowe wspinają się dzieci i tam się najlepiej bawią. Cóż to więc za „zamknięcie i ciasnota”? Labuda twierdzi także, że pole symboliczne ciasnoty podtrzymuje dalszy fragment opowiadania, bo mowa jest w nim o tym, że chłopci traktują drabiny przeciwpożarowe jako środek magiczny, a same pożary uważają za dopust Boży, co jest przejawem umysłowej ciasnoty. Ale metafora „ciasnota umysłowa” nie z tekstu *Antka* pochodzi, lecz z zasobu frazeologicznego samego badacza.

Przechodząc od ułomnych interpretacji alegorii do interpretacji symbolów rozróżnić można takie oto sytuacje: 1) zbędne poszukiwanie tematu symbolicznego; 2) interpretowanie symbolu nie dającego się pojęciowo dookreślić; 3) interpretowanie alegoryzujące, tj. ujednoznaczniające symbol; 4) interpretowanie polisemantyczne, ale arbitralne lub sprzeczne z konotacją emotywno-waloryzującą nośnika.

O zbędnym poszukiwaniu wartości symbolicznej można mówić na przykładzie erudycyjnych rozważań Jolanty Dudek w rozprawie „*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*”. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza* (Kraków 1991, s. 70), dotyczących kwiatu wprowadzonego do tego utworu pod potrójną nazwą: „Alpejska gwiazda spadająca”, *Alpine Shootstinger*, „*Dodecatheon Alpinum*”. W sensie moralnym ma to być odpowiednik (analogia) bohatera-emigranta i jego losu, obraz upadku stworzenia, upadku narratora i degradacji środowiska naturalnego, w sensie mistycznym – zapowiedź łaski Bożej, bo u Blake’a związany jest z osobą Chrystusa i jego artystów (?), jak np. Milton, przyrównany do gwiazdy spadającej. Sensu moralnego badaczka nie uzasadnia, w związku z sensem mistycznym czytelnik zadaje sobie pytanie, dlaczego ma uruchamiać w swym odbiorze nawiązanie do pozytywnych konotacji gwiazdy spadającej u Blake’a, gdy pamięci jego narzuca się przede wszystkim konotacja negatywna znana z *Biblii* i choćby *Wielkiej Improwizacji*. Zauważyć też trzeba, że autorka, tak drążąca figuratywny sens nazw polskiej i angielskiej, całkowicie pomija milczeniem nazwę grecko-lacińską. Dlaczego określam tę interpretację jako rozszyfrowanie nie tylko arbitralne, ale i zbędne, niepotrzebnie podjęte? Bo w poemacie Miłosza cały ten motyw „alpejskiej

gwiazdy spadającej” wprowadzony jest *expressis verbis* po to, by ukazać problem zupełnie inny – problem relacji między przedmiotem a jego nazwami⁶.

Symbolem, którego nie należy (a przynajmniej dotąd nie umiemy) pojęciowo dookreślić, jest Kruk z *Małej improwizacji*. Nie referując szczegółowo znanej na ten temat dyskusji⁷, można powiedzieć, że nie wiadomo nawet, czy jest to siła zła (jak chciał Stanisław Pigoń), czy siła działająca dla dobra Konrada (jak chciał Juliusz Kleiner); domysł Mieczysława Giergielewicza, że to symbol klęski narodowej, uznać należy za arbitralny.

Dookreślenie alegoryzujące, a przy tym nie tylko arbitralne, ale i rozbieżne z kierunkiem sensowności symbolu występuje w szkicu Artura Sandauera o *Fortepianie Szopena (Pasja św. Fortepianu)*. W: *Matecznik literacki*. Kraków 1972). Zdaniem badacza, „wszystko zdaje się wskazywać”, że wyrzucenie fortepianu na bruk jest przez muzyka pośmiertnie zaaprobowane, że i sam poeta wyraża tu figuratywnie tendencję do odrzucenia sztuki w ogóle, do jej autodestrukcji. Sandauer powołuje się na niektóre fragmenty kontekstu wewnętrznego, ale deszyfracje jego są sporne („rzutu-moc” przypisana samemu Orfeuszowi, a nie jakiejś obcej sile, „odpychanie” klawiszów jako oznaka niechęci artysty wobec własnej sztuki). Przede wszystkim jednak proponowane przez niego dookreślenie jest całkowicie sprzeczne z bezzastrzeżeniową apoteozą sztuki Chopina oraz tonacją zgrozy i rozpachy w opisie „defenestracji” fortepianu w innych fragmentach utworu, a także sprzeczne z kontekstem zewnętrznym – ogólnie znanymi poglądami Norwida na sztukę⁸.

Podobne zabiegi zaobserwować można czasem w interpretacjach symbolicznych składników świata przedstawionego przez ich redukcję do Jungowskich archetypów. Witold Gombrowicz tekstem *Operetki* akcentuje w Albertynie młodość, więc – w świetle jego całej twórczości – niedojrzałość; Jan Błoński (*Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*. Kraków 1994, s. 187–188) respektując tajemniczość, zagadkowość, niezgłębialność tej postaci zbliża co najwyżej jej nagość do „wirtualności, czystej możliwości”. Natomiast Danuta Danek (*Oblicze. Gombrowicz i śmierć*. W antologii: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i opracowanie Z. Łapiński. Kraków 1984, s. 711), opierając się na jakże wątpliej poszlacie, że imię Albertynka jest „niby żeńskie, lecz zarazem męskie”, bo kojarzyć się może z Albertyną Prousta, której życiowym prototypem był męski przedmiot jego miłości – stawia tezę, że Albertynka to marzenie o absolicie ludzkim, o Androgyne. Interpretatorka idzie nawet dalej: Albertynka to dziecko, istota „żadnoseksualna” (i to pisze zwolenniczka psychoanalizy? – może tu zdziwić się czytelnik), „więc” (typowo humanistyczne „więc”, używane tak często w sytuacji „*non sequitur*”!), „więc pełnoseksualna, jak gdyby łącząca w swojej żadnorealizacji pełnię dwójjedności ludzkiego gatunku”. Tym trybem udowodnić da się wszystko – że to, co dobre, reprezentuje figuratywnie zło, że to, co słabe, reprezentuje siłę, itd.

Symbolem o różnych znaczeniach nie dających się z sobą zestroić jest

⁶ Interpretację tę zakwestionował J. Błoński (*Na turniach intertekstualności*. „Teksty Drugie” 1993, nr 1).

⁷ Zob. S. Pigoń, *Orzeł i kruk w improwizacji Konrada*. W: *Na wyżynach romantyzmu*. Kraków 1936.

⁸ Zob. J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978, s. 157–158.

Chochół. Jawi się on jako symbol poezji, jako symbol życia utajonego i mającego się odrodzić (dla Racheli), zwiastun i rewelator świata nadprzyrodzonego czy też rewelator tego, „co się w duszy komu gra” (w autoprezentacji), obezwładniająca siła o rysach szatana i śmierci (w zakończeniu dramatu). Tymczasem – większość badaczy *Wesela* starała się symboliczność Chochóła sprowadzić do jednego znaczenia, i to niekiedy zupełnie oderwanego od tekstu dramatu (np. Chochół jako symbol martwej tradycji historycznej w interpretacji Sinki).

Arbitralność pojawia się także w niektórych interpretacjach polisemantycznych, respektujących więc wieloznaczeniowość symbolu. Mieczysław Janowskiak (*Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*. Bydgoszcz 1991, s. 186) utrzymuje m.in., że Chochół to hipostaza, maska, pełnomocnik autora, w szczególności „metonimia tej jego części, która jako talent poetycki, znajomość sceny, dyspozycja ironii prowadzi dialog z romantyzmem”. Domysł ten opiera badacz na poszlacie, którą sam określa jako wątlę, ale wątlęści tej nie uważa za przeszkodę, bo „gra ironiczna chętnie ujawnia się w przekornym drobiazgu”. Cóż to za poszlaka? Chochół jest słomiany, a w wielkich językach europejskich „człowiek słomiany” („*Strohmann*”, „*homme de paille*”) oznacza figuranta, a figurant to m.in. osoba podstawiona, działająca według wskazówek ukrytych mocodawców, mocodawcą zaś Chochóła może być tylko autor...

Osobno omówić trzeba interpretacje nawiązujące do Freudowskiej psychoanalizy. Ze zwolennikami jej dyskutować trudno, bo występują jako posiadacze wiedzy oczywistej i pewnej, więc nie wymagającej uzasadnień. Niektóre z ich interpretacji mają kierunek ujednoznaczniający.

Że Justyna jakiś czas idzie ścieżką krętą, biegnącą między zbożem i mającą „pozór wąskiego korytarzyka”, a z kolei spotyka Jana orzącego pole – symbolika urodzenia się na nowo i defloracji przed aktem zapłodnienia nasuwa się w sposób oczywisty.

– pisał Jerzy Cieślowski („*Nad Niemnem*” *Elizy Orzeszkowej. Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 72). Czytelnik myśli sobie jednak, że bez względu na to, przy jakiej pracy spotkałaby Justyna Jana – przy koszeniu łąki, siewie, w kuźni, przy łowieniu ryb – rezultat deszyfracji byłby identyczny.

Bardziej wyrafinowane, bo wieloznaczeniowe są interpretacje Czesława Dziekanowskiego w trzech jego książkach poświęconych powieściom Wiesława Myśliwskiego. Oto np. w powieści *Kamień na kamieniu* zniedołężniały ojciec narratora, zirytowany tym, że żona wygania go do roboty, ze złości nieraz wygania kota z przypiecka, by łapał myszy. Freudysta interpretuje najpierw zdroworozsądkowo: „Akt agresji wobec kota jest tu, jak się zdaje, czynnością, która rozładowuje napięcie” (*Życie w śmierci*. Warszawa 1995, s. 152), ale na tym oczywiście nie poprzestaje: kot może reprezentować zastępczo i matkę, która ojca wygania do roboty, i matkę, którą z kolei ojciec chciałby wygnać z domu; może być symbolem rywala, który zajmuje miejsce ojca w chałupie (w powieści takiej postaci nie ma). Ale może też być symbolem samego ojca, który w ten sposób „autostymuluje się” do własnej aktywności łowieckiej, tzn. erotycznej – polowania na kobiety, albo też do aktywności rolniczej – rozpoczęcia pracy przy żniwach.

W tymże rozdziale powieści pojawia się motyw nylonowych pończoch,

które Szymon w dużych ilościach kupuje dla ułatwienia sobie podbojów erotycznych, a na razie chowa na strychu, w słomianej beczce ze zbożem. I tu pojawia się u Dziekanowskiego istna profuzja pomysłów interpretacyjnych. Pończochy są cienkie, więc mogą być symbolem prezerwatyw, a wtedy noga dziewczyny „uosabiałaby” penisa. Pończochy schowane na dnie beczki zdają się reprezentować pochwę kobiety, a żyto, w którym są ukryte – macicę, albo szerzej – łono przyrody. Ale na dnie beczki można przechowywać również i broń, a broń jest symbolem penisa. „Rodzi się więc pytanie, czy przypadkiem schowane w tym życie-macicy pończochy nie są również symbolem organu męskiego”. Gdy więc owe pończochy zostały przez ojca Szymona wyjęte z beczki, on sam „nic nie mógł powiedzieć, czyli był jakby skastrowany”, bo „Po prostu wydała się tajemnica, że w życie chował reprezentację swego organu, a więc jakby w pochwie kobiecej” (s. 161).

Dziekanowski nie tai, że jego interpretacje odbiegają od intencji autorskich. Analizując epizod, w którym ojciec Szymona chce go ukarać powieszeniem za zjedzenie „kromki chleba przeznaczonego pod zasiew” – przyznaje, że Myśliwskiemu „w ogóle nie zależy na odsłanianiu kompleksu Edypa” (s. 299), sam jednak właśnie tym tropem podąża⁹.

„Oczywiście”, „po prostu”... Nie podejmując zasadniczej polemiki z psychoanalizą w badaniach literackich, można jednak przypomnieć, że ostrożniejsi jej zwolennicy zastrzegają się, iż wyjaśnienia przez nią podsuwane wtedy tylko są stosowne, gdy motywy postępowania postaci są nie dopowiedziane, pozostają w sprzeczności z ich działaniami lub wyjaśniają je w sposób nieprzekonywający¹⁰. Tymczasem Dziekanowski przyznając, że w roli interpretatora jest zarówno krytykiem, jak i psychoanalitykiem, tak określa postępowanie tego ostatniego: „nie dowierza jawnemu sensowi i z tekstem literackim postępuje raz po raz tak, jakby był on marzeniem sennym. [...] pisze jakby nowe opowiadanie, nową powieść” (*W Imię Ojca i Syna*. Warszawa 1993, s. 4). Znamienna to autodefinicja, wróć do niej jeszcze w zakończeniu.

Tymczasem – prowizoryczne konkluzje. Interpretację należy odrzucić, jeżeli:

- 1) opiera się na danych sprzecznych z informacjami tekstowymi,
- 2) wprowadza dane dopełniające, nie implikowane przez informacje tekstowe,
- 3) opiera się na błędnym językowo rozumieniu danych tekstowych,
- 4) opiera się na rozumieniu danych tekstowych niezgodnym z kontekstem wewnętrznym i/lub relewantnym kontekstem zewnętrznym,
- 5) ekstrapoluje na całość utworu jego sensory lokalne,
- 6) wnioskuje uogólniająco ze szczegółów marginesowych i irrelewantnych,
- 7) ignoruje przy wnioskowaniu konwencje gatunkowe,

⁹ Poświęcam pracom Dziekanowskiego sporo uwagi, bo jak się można dowiedzieć z „not o twórczości” umieszczonych na końcu *Życia w śmierci*, prof. Roch Sulima ocenia jego trylogię jako „niewątpliwie pionierską”, prof. Eugeniusz Czaplejewicz – styl myślenia jako „precyzyjny i wnikliwy”, Henryk Bereza – rezultaty jako „imponujące”, a prof. Henryk Depta konkluduje: „Studenci i uczniowie liceów, pracownicy naukowcy i krytycy literaccy, wreszcie sami pisarze mogą naocznie przekonać się, co to znaczy interpretować literacki tekst”.

¹⁰ Zob. np. M. Kaplan, R. Kloss, *The Unspoken Motive. A Guide to Psychoanalytic Literary Criticism*. New York 1973, s. 38.

8) stosuje wobec składników świata przedstawionego wnioskowanie objawowe w sposób arbitralny i/lub ahistoryczny,

9) wyjaśnia stany rzeczy w świecie przedstawionym przez koncepcje wprowadzone z zewnątrz, zwłaszcza obce macierzystemu kręgowi kulturowemu utworu,

10) bezpodstawnie przypisuje utworowi figuratywność,

11) bezpodstawnie ujednoznacznia symbol wieloznaczeniowy lub w ogóle nie dający się deszyfrować pojęciowo,

12) deszyfruje znaki figuratywne, wprowadzając do ich tematów konotacje emocjonalno-waloryzujące rozbieżne z konotacjami nośników,

13) deszyfruje temat znaku figuratywnego arbitralnie, a zwłaszcza w sprzeczności ze znaczeniem globalnym utworu¹¹.

Źródłem większości tych reguł są – jak łatwo dostrzec – zasady tradycyjnej hermeneutyki filologicznej. Nie wystarczające dla udowodnienia poprawności interpretacji, zasady te przekształcone w swą negację mogą być użyteczne w celach falsyfikacyjnych. Niektóre sformułowania – zdają sobie z tego sprawę – są nie dość precyzyjne, a przy tym w praktyce okażą się czasem nazbyt tolerancyjne bądź nazbyt ostre. Nazbyt tolerancyjne, bo niektóre normy, do jakich się odwołują, są płynne i ogólnikowe. Nazbyt ostre, bo utwory wybitne często przekraczają dotychczas obowiązujące reguły i coraz częściej nie przestrzegają zasady spójności tekstu i konsekwencji przedmiotowej w świecie przedstawionym, a więc tym samym eliminują dyskwalifikującą rolę kontekstu wewnętrznego czy konsytuacji przedstawionych w utworze.

Osobne pytania wyłaniają się przy utworach poetyckich, zwłaszcza współczesnych, które bez interpretacji intuicyjnie odgadującej i inkorporującej do utworu koncepcje myślowe poza nim ukształtowane pozostają tylko niezrozumiałym nagromadzeniem niezbornych zdań¹². Weźmy pod uwagę *Pieśń o polnym dzwonie* Tadeusza Nowaka. Opowiada ona, że jacyś chłopci zniszczyli w polu dzwon, rozbijając go na piach. Wówczas trawa usiłuje uwić na powrót dzwon w piachu z krakania wron, czyni to jednak za wcześnie, dzwon ten jest nie znany nikomu, ale zarazem taki, o którym wie się we śnie.

Stanisław Balbus (*Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*. Współwyd. z: T. Nowak, *Modły jutrzejsze – modły*

¹¹ Zbieżne, lecz mniej szczegółowo sformułowane kryteria wymieniają: W. Strube, *Über Kriterien der Beurteilung von Textinterpretationen*. W zbiorze: *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte*. Hrsg. L. Danneberg, F. Volkhart. Stuttgart 1992. – K. Eibl, *Sind Interpretationen falsifizierbar?* W: jw. – G. Pasternack, *Zur Rationalität der Interpretation*. W: jw. Strube oddzielnie omawia: 1) „opis w języku fachowym” (empirycznie fałszywy lub nietrafny, irrelevantny, nieużyteczny do wykładni), 2) wykładnię („*Auslegung*” – bezzasadną, tj. oderwaną od opisu, ahistoryczną), 3) interpretację całościową („*Deutung*” – nie dość wyczerpującą, nieintegratywną, nie dość specyficzną, tj. nie ukazującą swoistości dzieła), 4) argumentację (zawierającą sprzeczności, chaotyczną, naciągniętą). Eibl zwraca uwagę na uwzględnienie miejsc tekstu, w których pojawia się „kryzys rozumienia”. Pasternack wprowadza pojęcie „ewokacji”, która nie ma mocy logicznego wynikania, ale nie jest tylko dowolnym skojarzeniem.

¹² Przy okazji dygresja ogólniejsza: recenzję poetycką wypełnia dziś najczęściej rozpaczliwe doszukiwanie się strzępów jakiegoś pojęciowego sensu w omawianych utworach, przy czym rezultat okazuje się mglisty i banalny. Na analizę i ocenę organizacji artystycznej wiersza brak już recenzentom miejsca? energii? kryteriów?

wieczorne. Kraków 1992, s. 265 – 284) tłumaczy: dzwon zniszczony przez chłopów to ten sam dzwon, który kiedyś wykuli oni w wiejskiej kuźni (o czym mówi inny wiersz Nowaka, *Psalm o dzwonie*), symbolicznie oznaczający mit, religię, kulturę. Jego zniszczenie to definitywny rozpad plemiennej kultury wiejskiej, a w głębszej jeszcze warstwie – rozpad kultury naszego Wspólnego Świata, otwartej na transcendencję, a dzięki temu stanowiącej osłonę wobec horroru metafizycznej pustki. Trawa, która podejmuje za wczesną, tzn. chybioną próbę uwicia się w dzwon, to natura usiłująca stworzyć metafizyczne zapośredniczenie, dzwon przez nią uwity jako nieznany i śniony to niekomunikowalne poznanie mistyczne, otwierające się na metafizyczną całość. Ale skoro utworzony jest z piachu – symbolizuje Pełnię Nicości, czyli Absolut, tak jak go pojmowali gnostycy I w. n.e. – w oscylacji między Kenomą (nicością) a Pleromą (Pełnią Absolutu).

Postępując się wymienionymi poprzednio kryteriami trzeba by tę pomysłową interpretację odrzucić. A jednak dopiero ona (choć zapewne nie tylko ona) usensownia ten dziwny i – powiedzmy szczerze – niezrozumiały ciąg opowieści Nowaka¹³. Sytuacja to więc odmienna od poprzednio omawianych, bo opis wsi z *Antka* czy nawet *Mala improwizacja* mogły obejść się bez pomocy interpretatora, same w sobie były zrozumiałe i wartościowe. Ale interpretacja Balbusa nie czerpie swego sensu z wiersza, lecz sens ten do wiersza wprowadza. To już nie jest semantyczna eksplikacja, lecz – chciałoby się powiedzieć w sensie etymologicznym – semantyczna implikacja („*implicare*” znaczy „przyczepiać, wpuszczać, wrazić”), ponieważ jednak wyraz ten ma już inne znaczenie, powiedzmy mocniej: semantyczna ingresja.

Występuje ona nieuchronnie na obszarze interpretacji adaptacyjnej, modernizującej. Przykładem może być szkic Davida Welsha *Ajesza, Aspazja, Izabela* („Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2), w którym postacie te potraktowane zostały, w myśl teorii Junga, jako ucieleśnienia animy męskich bohaterów powieści, a także wspomniana marksistowska interpretacja *Otella* i psychoanalityczna *Ludzi bezdomnych*.

Powstaje pytanie, jakie są granice ilościowe i jakościowe tej ingresji semantycznej (poza elementarnym zastrzeżeniem, by nie była sprzeczna z wartością samego utworu). Można przecież napisać cały traktat filozoficzny użytkując byle jaki tekst, czy raczej w tym wypadku – pretekst, nawet jedną liniijkę byle jakiego tekstu, choćby najbanalniejszego, nie tylko „Cóż po poecie w czasie marnym?”, ale nawet „Miłość ci wszystko wybaczy”.

I czy nie jest tak coraz częściej, jak mi powiedział niedawno Mieczysław Porębski, gdy go pytałem o wartość niektórych skrajnych eksperymentów w najnowszej plastyce: „Nie jest ważny utwór, ważne są interpretacje, którymi obrasta”. No cóż, już sto lat temu mówił pewien profesor u Czechowa: „ważny jest nie Szekspir, lecz przypisy do Szekspira”...

Pytania tu postawione to po części tylko pytania retoryczne. Ale powtórzę za Janiną Abramowską:

nie lubię hermeneutyki. Nie darmo wymyślili ją filozofowie, nie literaturoznawcy. Cudzy tekst bywa dla nich rodzajem pożywki, na której hodują własne kultury myślowe, tworząc

¹³ Po drodze interpretator trochę tekstem manipuluje: trawa wije dzwon wprawdzie „w piachu”, jednak nie z piachu, lecz „z krakania wron”, które choć w wierszu występują dwukrotnie, z interpretacji wyparowały, podobnie jak obraz pochodzący z traw przez wieś, ich płynięcia przez Dunajec, a także obraz wsi pogrążonej we śnie.

rodzaj palimpsestu. To właściwie rodzaj pisarstwa (nieraz zresztą godny najwyższego podziwu) – sama literatura jest tu raczej środkiem niż przedmiotem poznania¹⁴.

Nie mylmy więc utworu jako tekstu do interpretowania z utworem jako pretekstem do własnych konstrukcji myślowych. Nie mylmy myślenia o utworze literackim z myśleniem *à propos* utworu literackiego. Myślenie *à propos* oznacza tu skojarzenia, na które utwór nie nakierowuje uwagi odbiorców, lub nawet z nim sprzeczne, dopełnienia, w najlepszym razie – treści już sformułowane gdzie indziej i tylko przez ten utwór lub przez jakieś jego części ilustrowane – w tym stopniu, w jakim mogłyby je ilustrować surowe fakty zaobserwowane w życiu. Myślenie *à propos* utworu prowadzić może do twórczych rezultatów o wysokiej wartości kulturowej. Jeżeli jednak twierdzimy, że owe skojarzenia i importowane treści są odnawianiem znaczeń utworu, że „twórcza zdrada” utworu jest prawdziwą wiernością wobec utworu, łudzimy tylko siebie i innych. Być może, owa wierność jest nieosiągalna, niewyraźna lub niedowodliwa – ale zdradę można udowodnić¹⁵.

¹⁴ J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 51.

¹⁵ Podobne stanowisko zajął S. Sawicki w artykule *Granice „sakralnych” interpretacji literatury* (w: *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*. Lublin 1994), który przeczytałem już po napisaniu tego referatu.