

WŁADYSŁAW PANAS

Z ZAGADNIEŃ INTERPRETACJI STRUKTURALNO-SEMIOTYCZNEJ

[...] mówić bowiem słowami o słowach jest rzeczą tak skomplikowaną, jak spleść palce obu dłoni, a następnie pocierać je o siebie. Kto wtedy lepiej niż ten, co to robi, może odróżnić, które palce doznają swędzenia, a które je uśmierzają?

Św. Augustyn. *O nauczycielu*. V. 14

1.

Dziedzina interpretacji obfituje szczególnie w liczne aporie. Stąd też godny podkreślenia jest fakt zasadniczej zgodności co do zdefiniowania samych jej podstaw, czyli określenia, co to jest interpretacja. Oto dwie formuły, których autorzy – poza tą kwestią – prezentują stanowiska dosyć odległe. Janusz Sławiński powiada: „Każda interpretacja zakłada dwoistą modalność wypowiedzi literackiej – jawną i utajoną, eksplikowaną i implikowaną”¹. I dalej konkluduje: „Interpretacja – to hipoteza ukrytej całości utworu”². Podobnie Paul Ricoeur: „Interpretacja jest pracą myśli, która polega na odcyfrowaniu sensu ukrytego w sensie widocznym, na rozwinięciu poziomów znaczeniowych, zawartych w znaczeniu dosłownym”³. Od początku „sztuki interpretacji” panuje

¹ *O problemach „sztuki interpretacji”*, w: t e n ż e, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 164.

² Tamże, s. 165.

³ *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. K. Tarnowski, w: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i posłowie S. Cichowicz, Warszawa 1975, s. 137.

to założenie; w średniowiecznych doktrynach interpretacyjnych – niezwykle subtelnych, a zarazem skodyfikowanych – mówi się o „sensus litteralis” i „sensus spirytualis”⁴. Owa podwójna modalność dzieła jest, mówiąc językiem pascalskim, przyczyną wielkości i nędzy interpretacji. Z przytoczonych definicji można wywieść podstawowe problemy metodologiczne interpretacji. Sformułujmy je przykładowo. Przede wszystkim, czy dzieło posiada dwa sensy (jawny i ukryty) czy też jeden (to, co widoczne, jest jedynie elementem znaczącym, a to, co zaszyfrowane – znaczone). Jeżeli uzna się, że dzieło posiada podwójny sens, osobnego rozpatrzenia wymaga sens dosłowny. Komplikacje na tym poziomie polegają, mówiąc skrótowo, na niezbyt oczywistym charakterze tej dosłowności. Czy rzeczywiście jest to sens jawny? Oczywiście, jeśli przez „dosłowność” czy „jawność” rozumiemy poziom znaczeń ogólnojęzykowych, „elementy, cechy i stosunki bezpośrednio obserwowalne” – słowem, sferę faktów podlegających opisowi, jak to ujmuje J. Sławiński⁵. A co zrobić np. z takim faktem, jak występowanie ramy modalnej czy w ogóle „struktury głębokiej”, której istnienie wykazali semantycy⁶? Do

⁴ U Greków interpretacje rozpoczęły się od Homera i miały charakter alegoryczny: sens dosłowny był podstawiony w miejsce sensu ukrytego, który był zarazem sensem właściwym Pseudo-Longinos w traktacie *O górnosci* interpretuje fragment *Iliady*: „Ale te obrazy, choć budzą grozę, byłyby całkiem bezbożne i obrażałyby przyzwoitość, gdyby się ich nie brało alegorycznie. Homer bowiem, jak mi się zdaje, opowiadając o ranach bogów, ich sporach, zemstach, łzach, więzach i wszelkiego rodzaju namiętnościach, robi, o ile to możliwe, z ludzi w wojnie trojańskiej bogów, a z bogów ludzi. Gdy jednak nam nieszczęsnym pozostaje jako przystań w nieszczęściach śmierć, to bogów uczynił nieśmiertelnymi, nie tylko w ich istocie, ale i w nieszczęściu” (Pseudo-Longinos, *O górnosci*, w: *Trzy poetki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, s. 103-104). „Dwoista modalność dzieła uzyskała sankcję doktrynalną wraz z nadejściem chrześcijaństwa. Oczywiście, podstawowym obiektem egzegezy było Pismo św. I dlatego też początkowo wszystkie reguły interpretacji odnosiły się tylko do tego tekstu. Traktat św. Augustyna *De doctrina Christiana* jest znakomitym przykładem ówczesnego stanu wiedzy o „sztuce interpretacji”. Późne średniowiecze przeniosło te metody interpretacji na teksty niesakralne. M. W. Bloomfield (*Alegoria jako interpretacja*, przeł. Z. Łaciński. „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 3, s. 217-235) podaje charakterystyczny przykład ilustrujący średniowieczną subtelność hermeneutyczną: Pietro Alighieri (syn Dantego) wyróżnił w dziele ojca siedem sensów, w tym cztery literalne.

⁵ O znaczeniach ogólnojęzykowych zob.: A. Patigorski, J. Łotman, *Tekst i funkcja*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie E. Janusz i M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 100-113. O sensie dosłownym pisze szeroko Bloomfield w cytowanym wyżej artykule. Por. również przywołany tekst Sławińskiego.

⁶ Por. A. Wierzbicka, *Dociekania semantyczne*, Wrocław 1969, a także inne prace tej autorki.

jakiego poziomu znaczeniowego zaliczyć te zjawiska bądź co bądź ukryte, ale będące jednocześnie stałymi wartościami każdej wypowiedzi językowej? Są badacze, którzy zagadnienie sensu dosłownego wysuwają na czoło teorii interpretacji. Oto zdanie Mortona Bloomfielda:

Co sprawia, że powierzchnia dzieła literackiego pozwala nam je interpretować? Tu właśnie, w tej najbardziej niepodważalnej i trwałej części dzieła, wkleamy się w trudnościach. Chcę bowiem udowodnić, że powierzchnię utworu niełatwo jest określić i że zawiera ona co najmniej dwa poziomy albo i więcej. Mówiąc o poziomie literalnym, już mówimy o bardzo złożonym zjawisku. Zamierzam przedstawić paradoksalną doprawdy argumentację, iż najgłębszą stroną dzieła literackiego jest jego powierzchnia – taka jaka jest⁷.

Być może te trudności są pozorne, jednakże wymagają jeśli nie rozwiązania, to przynajmniej sprecyzowania. Być może wymaga również dodatkowej refleksji zagadnienie opisu jako pomocniczej techniki interpretacji, zwłaszcza po krytyce tej kategorii przez Michela Foucaulta. Jego skrajna teza głosi, iż właściwe dzieło, poza wąskim skrawkiem materialności, to wynik operacji interpretacyjnej badacza i w gruncie rzeczy jawi się jako całość wydedukowana i niepewna⁸. Możemy odrzucić ten ekstremalizm, ale i uczeni mniej radykalni również wyrażają pewne wątpliwości:

[...] w badaniach literackich od różnego rodzaju hipotez i niezupełnie pewnych przypuszczeń oderwać się całkowicie nie można. Każda analiza na nich się częściowo opiera i każda jest w jakiejś mierze interpretacyjną hipotezą. Gdybyśmy się chcieli ograniczyć do rzeczy niewątpliwie, zdecydowanie ścisłych, kto wie, czy nie musielibyśmy się zadowolić liczeniem sylab i wersów [...]⁹.

Okazuje się jednak, że i w wersyfikacji – tej opoce pewności – czasami zdarza się stwierdzać badaczom:

Przy opisie wierszy tonicznych należy jednak mieć na uwadze tę okoliczność, że zestrojowa budowa tekstu nie zawsze daje się w pełni jednoznacznie określić. Wspominaliśmy już, że zależnie od tempa i dobitności wypowiedzania możemy tworzyć tzw. zestroje ściągnięte, czyli składające się z wyrazów, które przy innym sposobie mówienia

⁷ *Alegoria jako interpretacja*, s. 228.

⁸ Zob. zwłaszcza jego słynną książkę: *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966; t e n ż e, *L'Orde du discours*, Paris 1971 i *Archéologie du savoir*, Paris 1969 (przekład polski: 1977).

⁹ S. S a w i c k i, *Uwagi o analizie utworu literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 389.

mogłyby występować jako samodzielne zestroje prymarne. Utwory toniczne często dopuszczają rozmaite interpretacje zestrojowej budowy wersów¹⁰.

Opis zatem czy interpretacja? Przytoczone wyżej wypowiedzi dosyć nieśmiało, ale dobitnie ujawniają, że opis nie zawsze dotyczy elementów pewnych, stałych, że niektóre kategorie opisowe uważane za „twarde” „miękną”, gdy się im bliżej przyjrzeć, że ich realność jako stałych elementów dzieła staje się wątpliwa, a co najwyżej potencjalna. Wydaje się, że w tezie „nowych mistrzów podejrzania”, głoszących, iż fakty często są uzyskiwane w wyniku interpretacji, a to, co empirycznie dostępne, jest bardzo ograniczone, jest coś zmuszającego do ponownego rozpatrzenia kategorii opisu. Przynajmniej wymaga refleksji osłabiona wersja tej tezy, występująca w postaci formuły mówiącej, że granica między opisem a interpretacją jest płynna; interpretacja przenika w sferę opisu, opis ogarnia dziedzinę interpretacji.

Interpretacja (pojmowana nie tylko jako wykrycie sensu dzieła, ale i jako pewien zabieg metodyczny, polegający – mówiąc ogólnie – na niedostatecznie umotywowanym przejściu od tego, co jawne, do tego, co ukryte) w świetle tych podejrzeń jawiłaby się jako podstawowy sposób badania dzieł literackich. Gdyby uwierzyć w te „podejrzania”, trzeba by całość postępowania badawczego nad dziełem ująć na trzech poziomach interpretacyjnych (które tu konstruuje chociażby po to, aby je zacząć – właśnie! – podejrzewać), analogicznie do zaproponowanych przez Erwina Panofsky’ego¹¹. I. Interpretacja filologiczna: wyjaśnianie tekstu lub miejsc niejasnych, powstałych na skutek utraty lub braku kontekstu językowego, kulturowego czy historycznego. Taką typową krytyką filologiczną, w postaci skodyfikowanej, była retoryka. Katalogi figur i tropów zawierały, jak wiadomo, nie tylko składnię, ale i semantykę tych figur. Słowem były to poziom znaczeń ogólnojęzykowych, w którym podstawowym pytaniem byłoby: co znaczy część na tle pewnej całości (przy czym całość rozumiana szeroko: nie tylko dzieło, ale np. kontekst historycznoliteracki)? II. Interpretacja strukturalna: opis struktury dzieła literackiego. Jej zadaniem jest ukazanie wewnętrznej systemowości dzieła. Bada, jaki jest „sens strukturalny” tekstu, a dochodzi do niego przez

¹⁰ M. G ł o w i ń s k i, A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, J. S ł a w i ń s k i, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 190.

¹¹ E. P a n o f s k y, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, w: t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11-32.

redukcję. W znacznej mierze pokrywa się z tzw. interpretacją immanentną. Uznaje, iż tekst jest złożoną całością i że granice owej całości są nieprzekraczalne. III. Interpretacja semiotyczna: zakłada transcendentny wobec dzieła sens. Tekst ujmowany jest tu jako pojedynczy znak, który posiada swoje odniesienie poza jego granicami. Jest to prawdziwa domena owego utajonego znaczenia. Na tych dwóch ostatnich poziomach interpretacyjnych podstawowe pytanie brzmi: co znaczy całość niesprowadzalna do sumy swych części?

Uzasadnienie istnienia ukrytego sensu (są tu pewne próby idące głównie do fenomenologii i semiotyki) wymaga odpowiedniej teorii dzieła literackiego – to jest kwestia fundamentalna. Obok tego pojawia się zagadnienie, jak ten sens należy traktować: jednostkowo (tego oto dzieła) czy też jako część jakiegoś większego obszaru (poziomu) sensu utajonego. Zmuszają do rozpatrzenia tego problemu liczne próby zmierzające do globalnego traktowania poziomu znaczeń ukrytych. Starzy „mistrzowie podejrzania” Marks, Nietzsche i Freud, marksizm, psychoanaliza i strukturalizm wskazują, że za wszystkimi jawnymi tworam i kultury, za oficjalną komunikacją, funkcjonuje ukryty system komunikacyjny. Pojawiają się przypuszczenia, że ten „drugi świat” stanowi zwartą strukturę i posiada własne reguły funkcjonowania. W skrajnych ujęciach (*episteme* Foucaulta) mówi się, że jest to wręcz poziom niezależny, który czasami objawia się na powierzchni, ale zawsze starannie zamaskowany.

Wreszcie po tych zagadnieniach – tu jedynie zarysowanych – przychodzi problem naczelny dla metodologii interpretacji. Jaka jest natura relacji między strukturą jawną a rekonstruowanym sensem utajonym, ową „strukturą całości”? Jest to kwestia fundamentalna, a zarazem niezwykle skomplikowana i trudna. Przeciwnicy interpretacji powiadają, że związek między tymi dwoma planami dzieła jest dowolny, uzależniony od arbitralnych decyzji interpretatora, stąd też zabieg ten pozbawiony jest jakiegokolwiek wartości naukowej, apologetki interpretacji – bardzo wrażliwi na pozytywistyczny epitet „nie-naukowości” – starają się sformułować jakąś teorię wyjaśniającą ten związek, która by wyjściowy aksjomat jakoś uzasadniła, inni jeszcze, nie wdając się w ten spór, powiadają, że interpretacja jest hipotezą i nie można o niej orzekać „prawdziwa” lub „fałszywa”¹². Temu spornemu zagadnieniu chciałbym poświęcić w tym szkicu nieco więcej uwagi, przedstawiając go w kon-

¹² S ł a w i ń s k i, *O problemach „sztuki interpretacji”*, s. 163.

tekście pewnych koncepcji, które tu nazwałem – bardzo ogólnie – strukturalno-semiotycznymi. Inne z sygnalizowanych na wstępie problemów nie będą zasadniczo omawiane. Szkic ten stawia sobie za cel zwrócenie uwagi na pewien problem, formułuje również pewne wątpliwości i hipotezy; w sumie raczej wstęp do dyskusji niż próba pozytywnego rozwiązania.

2.

W badaniach semiotycznych pragnie się mówić o interpretacji jako postępowaniu naukowym, a nie „metafizycznym”. Stąd też i sam termin „interpretacja” jako nie mający najlepszej reputacji (zbyt mocno związany ze słowem „sztuka”) jest niechętnie stosowany. Postawa ta jest widoczna zwłaszcza w pracach semiotyków rosyjskich, którzy wolą mówić o analizie¹³. Nazwa, pod jaką występują określone procedury badawcze, jest drugorzędna, ważna jest istota tych operacji, a te bez wątpienia mieszczą się w klasycznym pojęciu interpretacji. Zresztą, czy można w humanistyce uniknąć egzegezy?

Analiza myśli semiotycznej w kontekście problemów interpretacji jest niezwykle ważna, gdyż w jej łonie powstała – jedna z nielicznych – koncepcja wyjaśniania natury relacji między dziełem a jego ukrytym sensem. Przyjmowana dotychczas jako aksjomat teza o „dwoistej modalności” dzieła literackiego doczekała się w semiotyce próby uzasadnienia. Zagadnienie to rozwiązuje się za pomocą dwóch tez. Pierwsza z nich jest dwupoziomowa. Wychodzi się od rozważań nad istotą znaku: „[...] znak, jak to z jego definicji wynika, posiada znaczenie, tj. odniesienie do pewnego obiektu poza granicami danego systemu znakowego”¹⁴. Tekst literacki jest całością znakową, skomplikowanym systemem semiotycznym, uniwersum znakowym zamkniętym granicami tekstu. Ustrukturowanie znaków stwarza pewną całość, którą z kolei można rozpatrywać jako pojedynczy znak, a raczej tę jego część, która jest znacząca (*signifiant*). O tym dwuaspektowym ujmowaniu dzieła pisze Jurij Łotman:

¹³ Por książkę J. M. Łotmana *Analiza poetyckiego teksta. Struktura стиха* (Leningrad 1972). Jej druga część zawiera kilkanaście analiz-interpretacji tekstów poetyckich.

¹⁴ A. Z a l i z n i a k, W. I w a n o w, W. T o p o r o w, *O możliwościach strukturalno-typologicznych badań semiotycznych*, przeł. J. Wajszczuk, w: *Semiotyka kultury*, s. 75.

Pierwszy wiąże się z rozpatrzeniem jednostek dowolnego poziomu jako samoistnych nosicieli znaczeń [...]. Drugi – jednostki wszystkich poziomów rozpatruje jako części integrowanej całości, a owa całość występuje tu jako jednolity znak – nosiciel znaczenia. Tak więc o ile w pierwszym aspekcie jednostka jakiegokolwiek najniższego poziomu jest funkcjonalnie zbliżona do pojedynczego słowa (znaku), o tyle w aspekcie drugim – cały tekst jawi się jako jednolite słowo – znak¹⁵.

I w ten oto sposób problem wydaje się rozwiązany. Dzieło jako znak musi posiadać znaczenie, wszak każdy znak jest jego nosicielem, wskazuje na coś poza sobą, na coś, czego nie wyczerpuje swą wewnętrzną zawartością. Wydaje się, że takie podejście może być przyczyną pewnych trudności. W ten sposób można traktować każdą wypowiedź, a nie tylko tekst literacki. Ponadto „znakowość” dzieła posiada w każdym z tych aspektów odmienny charakter. Tekst jako *universum* znaków jest dany, znaki mają widoczne oznaczniki i wiadome znaczenie. Powiedzielibyśmy, mają charakter ontologiczny, są z natury znakami. Inny charakter ma dzieło jako znak pojedynczy. Jest lub raczej bywa znakiem ze względów epistemologicznych czy może nawet pragmatycznych. Staje się znakiem, gdy potrafimy powiedzieć, co oznacza.

I tu w sukurs idzie druga teza, głosząca, że dzieło jest znakiem ikonicznym. Pierwsza ma tradycję bardzo dawną, druga natomiast jest stosunkowo „młoda” i pochodzi – jak wiadomo – od Charlesa Morrisa. Nawiązuje ona do znanej Peirceowskiej klasyfikacji znaków. Podkreślmy, że jako formuła wyjaśniająca jest dosyć powszechnie przyjęta. Znak ikoniczny – przypomnijmy – to taki znak, który jest podobny do tego, co denotuje, czyli do tej rzeczywistości, którą oznacza. Między tym, co znaczące, a tym, co znaczone, zachodzi relacja podobieństwa. Powiada Morris: „[...] znak jest znakiem ikonicznym w tej mierze, w jakiej on sam posiada właściwości swoich denotatów”¹⁶. W ten sposób znak ikoniczny wskazuje między innymi na siebie. Trzeba tu odnotować, że Morris niezbyt jasno precyzuje, na czym polegać ma podobieństwo do denotatu cechujące znak ikoniczny. Następujące jego stwierdzenie wskazuje, iż nie każdy rodzaj podobieństwa jest tu brany pod uwagę, np. portret nie będzie znakiem ikonicznym, „jako że pomalowane płótno nie ma struktury skóry ludzkiej, nie może mówić ani

¹⁵ J. M. Ł o t m a n, *Wykłady z poetyki strukturalnej*, przeł. S. Balbus, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972, s. 146-147.

¹⁶ *Signs, Language and Behavior*, New York 1946 – cyt. za: U. E c o, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność nieokreśloność poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 77, przypis 24.

poruszać się – nie posiada zatem właściwości osoby namalowanej”¹⁷. Więc znak ikoniczny byłby odwzorowaniem jakiegoś *modus essendi* rzeczy oznaczonej? – jak wskazuje Maria Renata Mayenowa. Morris w późniejszych latach jeszcze bardziej skomplikował swą definicję, doprowadzając ją do formuły: „znak estetyczny jest znakiem ikonycznym, który oznacza jakąś wartość”¹⁸. Widzimy więc, jak niejasne są tu terminy wyjściowe. Co się rozumie przez „podobieństwo” czy „wartość”? Od razu jesteśmy sprowadzeni na grunt myślenia filozoficznego i z pierwotnej jasności w ciemność relatywizmu. Pojęcie znaku ikonycznego, u którego podstaw leży zasada podobieństwa, jest szczególnie podatne na utratę waloru instrumentalnego na korzyść wartości ideologicznej (por. np. chrześcijańską koncepcję człowieka jako „imago Dei” i marksistowską tezę o odbiciu).

Do tezy Morrisa zbliża się Jakobsonowskie pojęcie funkcji poetyckiej. W stwierdzeniu, że komunikat może być nastawiony na siebie, może własną organizacją, a właściwie nadorganizacją skupiać uwagę na swej postaci, jest obecne przeświadczenie o autozwrotności, o oznaczaniu między innymi siebie, konstruowaniu własnego obrazu. Przytoczona opinia Jakobsona ma ambicje mniej uniwersalne, mówi, że jest to cecha jedynie pewnych komunikatów, zwłaszcza literackich¹⁹.

Przyjrzyjmy się bliżej twierdzeniu Morrisa, na ogół powszechnie zaprobowanemu w semiotyce, chociaż wydaje się, że ostatnio zaczynają wokół tej tezy narastać pewne wątpliwości. Świadczyć o tym może chociażby niezbyt jasne i niezdecydowane stanowisko Mayenowej, jakie da się zauważyć w jej *Poetyce teoretycznej*, oparte na założeniach strukturalno-semiotycznych²⁰. Wydaje się, iż autorka *Poetyki teoretycznej* uznaje tezę o dziele literackim jako znaku ikonycznym, potwierdza to w kilku miejscach książki, ale równocześnie można znaleźć sugestie umożliwiające inne rozumienie. Pisze np. „Teza Peirce'a, którą należy tu odnotować z dużym naciskiem, jest tezą o nieistnieniu w praktyce czystych postaci wyróżnionych tu kategorii znaków”²¹. Rozpatruje również takie typy wypowiedzi, w których *signifiant*

¹⁷ Tamże, s. 77-78, przypis 24. Eco inaczej interpretuje to zdanie Morrisa.

¹⁸ Cyt. za: E c o, *Dzieło otwarte*, s. 78; zob. M. R. M a y e n o w a, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1974, s. 112-113.

¹⁹ Por. klasyczny już tekst R. Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, s. 22-69.

²⁰ M a y e n o w a, *Poetyka teoretyczna*.

²¹ Tamże, s. 126.

i *signifié* połączone są indeksalnie, i stwierdza: „Informacja jest często wartością wypowiedzi traktowanych jako znaki indeksalne”²². Natomiast ikonizność ograniczałaby do pewnego typu komunikatów. Rozumie przez to:

Problem takiego ukształtowania całości wypowiedzi, by wystąpiło zjawisko znane od starożytności pod nazwą paronomazji. Idzie o taki kształt wypowiedzi, w których podobieństwa dźwiękowe narzucają interpretacje semantyczne²³.

Jej analiza tekstów będących cytatami struktury, dla których proponuje nazwę metatekstu, zdaje się potwierdzać moje podejrzenia. Wzmocnijmy je jeszcze dwoma, nader wymownymi, cytatami: „Obraz posługujący się czystymi znakami ikonicznymi nie zawiera i nie może zawierać narracji”²⁴. I dalej:

Wydaje się, że komunikat czysto ikoniczny nie jest w stanie formułować wypowiedzi metajęzykowych. [...] Znaki ikoniczne ze swego charakteru nie pozwalają na zbudowanie komunikatu wyrażającego wątpliwości. Nie pozwalają też na zbudowanie struktury przekazującej wewnętrzną dyskusję w jakimkolwiek znaczeniu tego słowa. Nie da się w tych znakach zbudować formy odpowiadającej mowie pozornie zależnej²⁵.

Obficie cytowałem tu wypowiedzi autorki *Poetyki teoretycznej*, gdyż jest to może jedyne stanowisko wyrażające pewne wątpliwości wobec powszechnie przyjętej doktryny semiotycznej. Tym istotniejsze, iż powstałe wewnątrz myśli semiotycznej. Mogłoby się wydawać, że kwestia, jakim dzieło jest znakiem, czy ikonicznym, czy jakimś innym, to tylko sprawa nazwy, a cała ta historia jest niepotrzebnym rozszczepianiem przysłowiowego włosa. Mogłoby się również wydawać, że ważniejsza jest tu praktyka niż teoria, a coś może być istotnego – dla tej pierwszej – w tej czy innej nazwie. Sądzę jednak, że nie jest to zagadnienie tak zupełnie obojętne. Aczkolwiek w semiotyce często teoria nie pokrywa się z konkretnymi interpretacjami, to jednak nie można lekceważyć żadnego z członów tych badań. Pojmowanie dzieła jako określonego rodzaju znaku, który wiąże się ze swym sensem określonymi relacjami, wyznacza podstawowy kierunek interpretacji, zakreśla teoretyczne możliwości rozumienia tekstu.

²² Tamże, s. 139.

²³ Tamże, s. 146.

²⁴ Tamże, s. 168.

²⁵ Tamże, s. 170.

Początki nowoczesnej refleksji nad znakami mają swoje korzenie w myśli Peirce'a. Jego przemyślenia i klasyfikacje nie straciły swojej wartości do dzisiaj. Cała współczesna semiotyka przejęła jego ustalenia, poddając je jedynie niewielkim retuszom, zmierzającym głównie do „odmetafizycznienia” i „odmystycyzowania” niektórych skrajnych formuł. Sięgnijmy więc do tego kanonu. Jak twierdzą komentatorzy amerykańskiego filozofa, uważał on: „Znak ikoniczny nie dostarcza jednak żadnej pozytywnej czy faktycznej informacji o swym przedmiocie”²⁶. Na przykład orzeka, czy dany obiekt istnieje czy nie. Istnieje jedynie forma znaku, jego część znacząca.

Indeksy są tymi znakami, dzięki którym ustalone być mogą rzeczywiste, autentyczne stosunki między jakościami reprezentowanymi przez znaki ikoniczne a konkretnymi przedmiotami. Znaki ikoniczne są znakami potencjalnych możliwości, których realizacja poświadczona być może tylko przy pomocy indeksów²⁷.

Indeks nadaje charakter egzystencjalny ikonie. Dopiero znaki symboliczne umożliwiają opisy, wnioskowanie, interpretacje.

Według Peirce'a więc znaki ikoniczne służą do poznawania formalnych czy strukturalnych cech przedmiotu poznania. Indeksy umożliwiają identyfikację, stwierdzenie konkretnych, indywidualnych przedmiotów, faktów, wydarzeń. Symbole zaś są tymi środkami, które umożliwiają nam poznanie klas, zbiorów, systemów, praw²⁸.

Obok podkreślonej przez Mayenową tezy o nieistnieniu w praktyce czystych postaci rodzajowych znaków należy wypunktować inne przeświadczenie Peirce'a: oznaczenie jest złożonym procesem semiozy, w którym współdziałają wszystkie typy relacji i znaków. Triada znakowa (indeks – ikon – symbol) jest ułożona hierarchicznie – od najsłabszych postaci znaków, znaków w pewnym sensie niesamodzielnych (indeks, ikon), do znaku pełnego (symbol). W procesie semiozy taki też jest kierunek przepływu sensu. Dla Peirce'a najważniejszym znakiem jest ten, w którym relacja elementu znaczącego i znaczonego ma charakter symboliczny.

W tezie o dziele jako znaku ikonycznym uderza przede wszystkim jej wąski zakres. Wynika z niej tylko to, że dzieło, będąc znakiem, wskazuje na siebie. Ale na jaką swoją część wskazuje tekst w tej autorefleksji? Otóż

²⁶ M. Dobrosielski, *Filozoficzny pragmatyzm C. S. Peirce'a*, Warszawa 1967, s. 185.

²⁷ Tamże, s. 189.

²⁸ Tamże, s. 191.

wskazuje na tę swoją część, która jest jawna, na swój element znaczący, plan wyrażania. Na inną wskazywać nie może, gdyż znak ikoniczny oznacza tylko swą zmysłową postać. To wszystko, co jest ukryte, nie jest dostępne dla znaku ikonicznego. Stąd też teza ta – rozumiana ściśle, a nie metaforycznie (nic z resztą nie wskazuje, aby semiotycy pojmowali ją przenośnie) – faktycznie nic nie mówi o sensie ukrytym. Co więcej, gdyby potraktować ją rygorystycznie, uniemożliwia posiadanie sensu zaszyfrowanego, a tym samym likwiduje interpretację. Znak ikoniczny zawsze zakłada pewną ścisłość i możliwość identyfikacji. Ogranicza polisemiczność, sprowadzając ją do kwestii większego lub mniejszego podobieństwa. Zanim dzieło przemówi, już wiemy, czego szukać: podobieństwa (tak czy inaczej pojmowanego). Uznanie dzieła za ikonę zuboża tekst, pozbawia go tajemnicy i niejasności. Jakże uboga transcendencja dzieła! Żadnej tajemnicy – tylko technika. Dzieło – powiada Roland Barthes – „nie pozwala się nigdy zamknąć we własnym odbiciu (nie jest przedmiotem «zwierciadlanym» jak jabłko czy pudełko) [...]”²⁹. Kwestionowany tu pogląd wydaje się również sprzeczny z innym, który mówi, iż dzieło literackie jest tworem otwartym, wieloznaczeniowym. Otwartość tekstu byłaby wydatnie ograniczana czy wręcz zamykana przez jeden rodzaj relacji: ikoniczność.

Należy sądzić, iż relacja, jaka zachodzi pomiędzy dziełem a jego sensem ukrytym, ma charakter niezwykle skomplikowany i nie podlega jednej regule. Być może trzeba mówić o potrójnym typie relacji wiążących warstwę znaczącą (dzieło) ze znacznym (sens). Dzieło oznacza w sposób ikoniczny, indeksalny i symboliczny równocześnie, w każdym akcie interpretacyjnym. Chyba tylko w szczególnych przypadkach – jak to zdaje się wynikać z rozważań Mayenowej – może dominować jedna z relacji.

Jako znak ikoniczny jest zwrotem w kierunku własnej struktury, będącej jednocześnie tym, co znaczące, i tym, co znaczone (określone zorganizowanie). Ta autorefleksyjność jest jedynie wstępem do procesu semiozy. Faza wstępna obejmuje również inne zjawiska. Jak wielokrotnie podkreślano, odbiorca, spotykając komunikat, zakłada jego sensowność, wierzy (mówię tu: „zakłada”, „wierzy”, gdyż są to motywacje psychologiczne czy kulturowe nieświadomiane i niewerbalizowane), że posiada jakieś znaczenie, że jest oznaką czy – jak powiada Peirce – zaimkiem wskazującym na coś, co jest komunikatem. Wiara w komunikat łączy się z nieufnością, z podejrzeniem,

²⁹ R. B a r t h e s, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, s. 127.

że to, co tekst ma do przekazania, jest ukryte. Indeks mówi nie tylko wskazująco, ale i ostrzegawczo. Jako hipnozę wyjaśniającą przyczyny indelsalnego traktowania dzieła w interpretacji można przywołać zdanie C. Lévi-Straussa:

W obliczu świata, który pragnie zrozumieć, ale którego mechanizmów nie może opanować, myśl normalna pyta nieustannie o sens te rzeczy, które odmawiają odsłonięcia go [...]³⁰.

I dalej stwierdza:

Tylko historia funkcji symbolicznej pozwoliłaby bowiem zdać sprawę z tej kondycji intelektualnej człowieka, którą jest to, że świat nigdy nie znaczy tyle, ile powinien, i że myśl posiada zawsze nadmiar znaczeń w porównaniu z ilością przedmiotów, którym może je przyporządkować³¹.

Dzieło jako znak ikoniczny wskazuje na siebie jako jedyny rzeczywisty i zmysłowo postrzegany fragment świata, o którym mówi. Trawestując Peirce'a, można dziełu – w aspekcie ikoniczności – przypisać taką ramę modalną: „Jestem faktem, który posiada, przypuśćmy, taką oto strukturę”. Dzieło jako indeks posługuje się trybem rozkazującym czy wykrzyknikowym: „Spójrz na mnie!”, „Uważaj!”³². W obydwu tych planach tekst nie mówi o tym, jak znaczy ani co znaczy, potwierdza i afirmuje jedynie swą faktyczność, bytowość. Ujmuje siebie w aspekcie ontologicznym. Te dwa typy relacji nadają dziełu ścisłość, tworzą z niego znak zamknięty. Z natury ciężą ku ścisłości, statyczności i kodyfikacji. Dopiero trzeci człon tej triady – relacja symboliczna – wiąże dzieło z jakimś przekraczającym go sensem. Symboliczna więź znaczącego ze znaczącym jest najmniej ścisła, stąd też ona jest tym czynnikiem, który przeciwdziała zamknięciu dzieła, a tym samym stwarza naturalną możliwość interpretacji. W ten sposób natura relacji dzieło–sens jawi się jako niezwykle złożona, o charakterze wyraźnie dialektycznym. Wewnątrz tej sieci relacji działają wyraźnie opozycyjne tendencje. Charakteryzują ten stan takie pary przeciwieństw: zamknięty–otwarty, umotywowany–nieumotywowany, ścisły–dowolny, skodyfikowany–nieskodyfikowany, monosemiczny–polisemiczny, denotacja–konotacja, wyraźny–ukryty.

³⁰ *Antropologia strukturalna*, wstępem poprzedził B. Suchodolski, przełożył i opracował K. Pomian, Warszawa 1970, s. 256.

³¹ Tamże, s. 259.

³² Por. D o b r o s i e l s k i, *Filozoficzny pragmatyzm C. S. Peirce'a*, s. 190.

Znak symboliczny często kojarzy się z dowolnością, z arbitralnym łączeniem planu wyrażania i planu treści. Wydaje się jednak, że i tu można mówić o pewnej ścisłości czy też raczej trafności. Wskazywali na ten fakt różni badacze, mówi się o śladach ikoniczności w znaku symbolicznym, a Lévi-Strauss ujmuje ten problem w taką formułę: „[...] znak językowy [a więc symbol – W. P.] jest arbitralny a priori, lecz przestaje nim być a posteriori”³³. Dobrze to potwierdza praktyka badań semiotycznych. Dzieło może być rozpatrywane jako znak w takim zakresie semiotycznym, jak literatura, ale i w innych systemach semiotycznych (nieartystycznych). W każdym z nich posiada relacyjne co prawda, ale ścisłe znaczenie. Doskonale to świadczy o jego wielofunkcyjności i otwartości, o zdolności łączenia się z różnymi znaczeniami.

3.

W myśli strukturalno-semiotycznej nie jest jasny stosunek wobec przyjętego w „sztuce interpretacji” rozróżnienia interpretacji immanentnej i interpretacji odwołującej się do różnych kontekstów. Praktyka jeszcze bardziej zaciemnia ten obraz. Wydaje się, że według pewnych założeń semiotycznych (sformułowanych zwłaszcza w kręgu szkoły tartusko-moskiewskiej) interpretacja immanentna nie może istnieć. Problem ten trzeba rozpatrzyć w kontekście tezy głoszącej, iż znak posiada znaczenie, czyli odniesienie do pewnej rzeczywistości, leżącej poza granicami danego systemu znakowego. Pisze Łotman:

Istoty każdego z elementów treści nie da się wykryć bez odniesienia do innych elementów. Nie może stać się treścią języka fakt, który nie może być z czymkolwiek zestawiony i który nie włącza się w żadną z klas. Z tego wynika, że znaczenie powstałe w tych wypadkach, kiedy posiadamy co najmniej dwa różne ciągi–struktury oraz mamy możliwość przekodowywania jednego z tych systemów na inny³⁴.

Ale autor ten dopuszcza możliwość powstania znaczenia w wyniku zbliżenia dwóch struktur należących do tego samego systemu; powstaje wtedy tzw. przekodowanie wewnętrzne. Sądzę, że interpretacja immanentna byłaby tego

³³ L é v i - S t r a u s s, *Antropologia strukturalna*, s. 157.

³⁴ *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 279-280.

przykładem. Dzieło jako całość nie jest wtedy pojedynczym znakiem, ale całym systemem semiotycznym. Granice dzieła są granicami systemu. Znaczenie wewnętrzne (strukturalne) ogranicza się tylko do tej całości. O trudnościach takiej interpretacji pisał Janusz Sławiński³⁵.

We wspomnianej szkole semiotycznej funkcjonują również ujęcia zdecydowanie odrzucające możliwość interpretacji wewnętrznej:

Po przeprowadzeniu operacji, w których rezultacie tekst daje się opisać w terminach systemu, a niższe poziomy systemu w terminach systemu wyższego, powstaje konieczność zajęcia się problemem interpretacji tego systemu. Chodzi tu o wyjaśnienie jego semantyki. Przez analogię do lingwistyki można by uważać, że pewne wnioski mogłyby być wyciągnięte na podstawie analizy transformacyjnej wewnątrz systemu. Jednakże pełny opis semantyki wymaga skorelowania danego systemu [...] z systemami leżącymi poza jego granicami³⁶.

Takie nastawienie wiąże się z pretensjami do ścisłości interpretacji semiotycznej:

Odniesienie znaku do określonego systemu umożliwia falsyfikację intuicji znaczeniowych badacza, tym czasem analiza izolowanych symbolów nie dysponowała podobnymi warunkami falsyfikacji twierdzeń o znakach i znaczeniu³⁷.

Interpretacja, w wyżej referowanym ujęciu, zakłada wprawdzie „dwoistą modalność” wypowiedzi, ale nie przyjmuje „hipotetyczności” wykrytego sensu. Uznając, że dzieło (jak i inne teksty kultury) uzyskuje pełny (a może jedyny?) sens tylko w relacji z innymi tekstami kultury, przyjmuje się wieloznaczności i wielofunkcyjność, ale nie nieskończoność sensów i funkcji. Tekst ma tyle znaczeń, w ilu systemach semiotycznych występuje jako jeden z członów relacji. Także i w tym punkcie teza mówiąca, że dzieło jest semantycznie otwarte, może być – według tej doktryny – zakwestionowana. Dzieło jest otwarte nie ze względu na swą naturę, lecz ze względu na system, w obrębie którego funkcjonuje; to system „otwiera” dzieło, poza nim dzieło jest zamknięte. Tyle mówią sformułowania teoretyczne. Nie przeszkodziły one jednak Łotmanowi w interpretacji immanentnej (nazywa zresztą swoje postępowanie analizą) kilkunastu tekstów poetyckich. Również jego znana rozpra-

³⁵ Por. cytowany artykuł.

³⁶ Z a l i z n i a k, I w a n o w, T o p o r o w, *O możliwościach strukturalno-typologicznych badań semiotycznych*, s. 75.

³⁷ S. Ż ó ł k i e w s k i, *Przedmowa do: Semiotyka kultury*, s. 18.

wa *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola* ma ten sam charakter, gdyż jedynym systemem odniesienia jest dzieło autora *Martwych dusz*³⁸.

Inaczej wygląda zagadnienie interpretacji w pracach semiotyków francuskich. Przede wszystkim interesują się interpretacją dzieła jako faktu autonomicznego. Warto zwrócić tu uwagę na takie ujęcie tej problematyki, które odbiega od wyżej przedstawionego³⁹. Dzieło, które staje się interpretatorem, nie jest znakiem w tym sensie, że nie przynosi – jako całość – określonego znaczenia. W tym momencie jest jedynie znakiem znaku (znakiem komunikatu). Dopiero proces interpretacji jest procesem semiotycznym, gdyż polega na uznakowaniu dzieła. W akcie interpretacji każdorazowo ustanawia się więź symboliczną tego, co znaczące, z tym, co znaczone. Interpretacja nie może pretendować do miana naukowej; należy do krytyki, a nie do nauki. W pewnym sensie mówi się tu również o kontynuacji dzieła przez jego interpretowanie. Dzieło jest „czystą” strukturą, którą trzeba wypełnić znaczeniem. Roland Barthes podkreśla rolę języka, który pośredniczy między dziełem a krytykiem. Powiada: „[...] krytyk staje wobec przedmiotu, którym nie jest dzieło, ale jego własny język”⁴⁰. O ile za Rosjanami powiedzielibyśmy, że interpretacja jest przekodowaniem struktury tekstu w strukturę określonego sensu, o tyle za Barthesem trzeba by stwierdzić, że „nie jest przekładem, lecz peryfrazą”⁴¹. Semiotycy z Tartu ujmują interpretację raczej jako unieruchomienie dzieła przez związanie go z jakimś systemem, semiotycy francuscy starają się dzieło wprowadzić w ruch. Powiada autor *Krytyki i prawdy*:

[...] „sens”, jaki pełnoprawnie nadaje dziełu [krytyka – W. P.], jest ostatecznie tylko nowym rozkwitem symbolów, które dzieło tworzą. [...] krytyk może jedynie kontynuować metafory dzieła, a nie upraszczać je⁴².

Według tego autora interpretacja (jako akt krytycznoliteracki) i dzieło mówią tym samym głosem i mówią to samo: „Jestem literaturą”.

Tak więc interpretacja rozpięta między nauką a sztuką, między jej ograniczeniem a zbytnim „otwieraniem”, wydaje się pozostawać mową pośrednią,

³⁸ Por. wspomnianą wyżej książkę Łotmana *Analiza poetyckiego teksta*.

³⁹ Dla problematyki interpretacji w ujęciu semiotyków francuskich najbardziej reprezentatywna jest rozprawa Barthesa *Krytyka i prawda*. Mój referat opieram i w zasadzie ograniczam do intuicji wydobytych z przemyśleń tego autora.

⁴⁰ Tamże, s. 131.

⁴¹ Tamże, s. 132.

⁴² Tamże.

hipotetyczną. W pierwszym ujęciu, wyjaśniając funkcjonowanie dzieła w systemie, pozostawia się w zawieszeniu indywidualność, w drugim, pozostając blisko dzieła, traci się kontekst systemowy. Raz jest hipotezą części (bo całością jest system), a raz całością, którą jest ono samo.

Kategorii interpretacji nadaje się niejednokrotnie zbyt szerokie znaczenie. Często oznacza w ogóle wszelkie wyjaśnianie. Mówi się, że interpretacją jest działalność i filozofa, i uczonego. Otóż pomijając fakt, że takie szerokie użycie tego pojęcia przestaje mieć walor instrumentalny, wydaje się, iż zachodzi tu mylne zbliżenie dwu – co najmniej – trybów wyjaśniania: hipotezy i interpretacji. O ile interpretacja zawsze jest i musi pozostać hipotezą, o tyle hipoteza – jak wiadomo – jest (a przynajmniej powinna być) tylko do pewnego momentu interpretacją. Interpretacja chce i musi do końca pozostać słowem niepewnym, nieweryfikowalnym. Weryfikacja interpretacji zmienia jej status – włącza ją w nurt mowy pewnej, pozbawionej tajemnicy, czyni ją opisem. Dlaczego interpretacja musi być zawsze hipotetyczna? Powiada się: dotyczy sensu ukrytego, dzieło ma wiele sensów. Te odpowiedzi nie są pełne.

Stwierdzenie, że interpretacji wymagają te wszystkie teksty (lub ich fragmenty), których budowa lub znaczenie są niejasne, niezrozumiałe – to truizm, pokazać, na czym polega ta niejasność czy niezrozumiałość – to autentyczny problem. Wiedzą o tym dobrze badacze literatury.

Krytyk nie może twierdzić, że „tłumaczy” albo wyjaśnia dzieło, ponieważ nie ma nic od dzieła jaśniejszego. Może jedynie wyłonić zeń pewien sens, wyprowadzając go z formy, jaką jest dzieło⁴³.

Zamek Kafki jest niejasny, chociażby przez sam fakt, że nie został przez autora skończony, jest to forma otwarta, z którą da się połączyć wiele sensów. A czy wiersz Marii Konopnickiej [*A jak poszedł król na wojnę...*] też jest niejasny? Pewnie tak. Zawsze przecież można zadać klasyczne pytanie pimkowskiej hermeneutyki: Co poetka miała na myśli? Tak pojęta zasada interpretacji nie traci nic ze swej siły wobec każdego z możliwych przekazów.

Można chyba przyjąć tezę, że nie każdy utwór może być interpretowany immanentnie, nie każdy coś ukrywa w swym wnętrzu, natomiast każdy da się wpasować w jakiś kontekst, który z zewnątrz będzie go dodatkowo oświetlał. Są chyba również różne rodzaje niejasności. W naukach przyrodniczych

⁴³ Tamże, s. 127.

niejasność bywa chwilowa, hipoteza bywa interpretacją do pewnego czasu, zawsze jest nadzieja, iż może być zweryfikowana. Te dyscypliny mają do czynienia z taką rzeczywistością, od której da się wyegzekwować potwierdzenie. Obiektem poznania tych nauk jest – jak pisze Bachtin w niezwykłym wyznaniu metodologicznym – „goła martwa rzecz, mająca tylko wygląd zewnętrzny, istniejąca wyłącznie dla innego i mogąca być odsłonięta cała bez reszty jednostronnym aktem tego innego (poznającego)”⁴⁴.

Tajemnica dzieła jest szczególna. Jej przejawem jest milczenie i nieobecność, a funkcją – transcendencja. Użyte tu terminy zabrzmiały może, dla pewnych umysłów, zbyt mistycznie, ale – pragnę to z naciskiem podkreślić – te sformułowania są jedną ze zdobyczy... semiotyki. Takie wydają się konsekwencje refleksji nad znakami. Krytykowana w tym szkicu formalizacja, dążenie do pozytywistycznie pojętej ścisłości należy chyba do wczesnego etapu rozwoju myśli semiotycznej. Od pewnego czasu obserwuje się nowe tendencje. Hermeneutyka (Gadamar, Ricoeur) przypomina nam, że żyjemy w epoce tragicznego kryzysu sensu, strukturalizm przez swą *reductio ad absurdum* niechęący uświadomił konsekwencje myślenia systemowego, totalna krytyka uświęconych tradycją pojęć, kategorii, krytyków i wartości, podjęta przez Foucaulta, zmusza humanistykę do odnowienia swych fundamentów, obrony swoich praw i wartości. W tym nurcie również mieści się krytyka metafizyki dokonana przez Emanuela Levinasa i Jacquesa Derridę. Prądy te obejmują również semiotykę. Ricoeur i Bachtin przeprowadzili krytykę myślenia systemowego, a do takiego odwołuje się semiotyka, z punktu widzenia interesów *cogito*. Francuski filozof widzi niebezpieczeństwo w tym, że semiotyka, a przynajmniej pewne jej nurty, operuje zamkniętym uniwersum znakowym. Wzorując się w konstruowaniu systemu na lingwistyce, nie zajmuje się transcendentną relacją znaku, czyli odniesieniem. Widzi język, nie zauważa mowy. Dla wielkiego humanisty rosyjskiego kultura jest terenem spotkania różnych osobowości, a każdy tekst kultury (w tym i dzieło literackie) to dialog podmiotu z podmiotem. Podobnie myśli Levinas, gdy mówi:

Trzeba, by człowiek umiejscowiony w ciele, w społeczeństwie, w kulturze, języku... krótko, w systemie, nie był określony przez sytuację, ale mógł transcendować system i być podmiotem dialogu, bytem, który mówi⁴⁵.

⁴⁴ Uwagi do metodologii badań literackich, przeł. Z. Zapaśnik, „Literatura” 1976, nr 23, s. 4-5.

⁴⁵ Cyt. za: J. T i s c h n e r, *Emmanuel Levinas*, „Znak” 1976, nr 159, s. 73. Por. również w tym numerze „Znaku” oryginalny tekst Levinasa *Bliskość*, s. 85-100.

Przytoczone głosy scala jedno przekonanie: dzieło jest faktem antropologicznym, stoimy przed wielkim zadaniem wypracowania antropologii tekstu.

I to jest jedna z przyczyn tajemnicy dzieła. Derrida mówi o nieobecności jako cesze strukturalnej komunikatów znakowych. W genezie i naturze znaków tkwi bezwzględna nieobecność: adresata, nadawcy, przedmiotu odniesienia, a nawet sensu. Rodzi się tu zupełnie nowa problematyka semiotyczna, dramatyczny problem „ciągłości obecności w nieobecności”⁴⁶. Inaczej mówił o nieobecności w dziele Aleksander Piatigorski. Jest to nieobecność obiektu (odbiorcy), przestrzeni i czasu. Twórca i odbiorca, ich sytuacje, są tak rozdzieleni, tekst jest tak nienaruszalnym bytem, iż badacz (odbiorca) nie może przedrzeć się do tej sfery⁴⁷. Milczenie twórcy dzieła można nieśmiało porównać z milczeniem Boga, a nieobecność sensu z koncepcją *Deus absconditus*. Bo też dzieło jest rodzajem *creatio ex nihilo*. Dzieła nie da się zmusić do przyznania słuszności interpretatorowi. Interpretacja zawsze jest rodzajem metafizyki. Pyta: czym jest dzieło?; jaka jest jego przyczyna?; co znaczy? To są kwestie fundamentalne. Owszem, nie pozbawione racji jest pytanie: jakie jest miejsce dzieła w systemie tworów analogicznych?, ale są to problemy „metafizyki funkcjonowania”, a nie „metafizyki istnienia”. Tajemnica jest tu inna.

A co z epistemologią? Gdzie tu mowa o nauce, o weryfikacji? W tej sprawie warto również przywołać głos Bachtina:

Kryterium stanowi tutaj nie ścisłość poznania, a głębia przeniknięcia. Poznanie jest tu skierowane na indywidualne. To dziedzina odkryć, objawień, stawania się wiadomym, komunikatów. Ważna tu jest i tajemnica, i kłamstwo [...].

I dalej:

Wyjaśnienie struktur symbolicznych z konieczności przesuwają się w nieskończoność sensów symbolicznych, dlatego też nie może stać się naukowym w sensie naukowości nauk ścisłych. Interpretacja symboli nie może być naukowa, lecz jest ona głęboko poznawcza⁴⁸.

⁴⁶ Por. np. takie książki Derridy: *Marges de la philosophie*, Paris 1972; *La Deissémination*, Paris 1972. Próbką stylu jego myślenia w przekładzie polskim: *Pismo i telekomunikacja*, „Teksty” 1975, nr 3, s. 75-92. Cytowana formuła znajduje się na s. 80.

⁴⁷ *O możliwościach analizy tekstu jako pewnego typu sygnału*, w: *Semiotyka kultury*, s. 114-129.

⁴⁸ B a c h t i n, *Uwagi do metodologii badań literackich*.

I w ten sposób nasz hermeneutyczny krąg rozważań nad interpretacją zamyka się. Interpretacja nie może obejść się bez semiotyki, pod warunkiem, że ta będzie przestrzegała jej praw. Być może jest potrzebna kolejna krytyka języka, tym razem języka strukturalno-semiotycznego. Tego musi dokonać sama semiotyka.

FROM THE QUESTIONS OF STRUCTURAL-SEMIOTIC INTERPRETATION

S u m m a r y

According to Janusz Sławiński's well-known phrase the author defines interpretation of the literary text as searching for a „hypothesis of a hidden whole”. The basic problem that is faced by interpretation understood in this way is grasping the real nature of the relation between the overt structure of any text and its reconstructed latent meaning. Władysław Panas looks for a solution to this fundamental aporia on the basis of structural-semiotic theories, according to which the literary work must be treated as a whole with a denotative character, that simultaneously has an iconic, indexical and symbolic meaning. The literary work is an anthropological fact, but its denotative nature deprives it of the presence of the sender of the recipient, and hence any interpretation is uncertain (hypothetical) of its nature.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Interpretacja, hipoteza, znak.

Key words: interpretation, hypothesis, sign.