Michael Riffaterre

Semiotyka intertekstualna : interpretant

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/1, 297-314

1988

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXXIX, 1988, z. 1
PL ISSN 0031-0514

MICHAEL RIFFATERRE

SEMIOTYKA INTERTEKSTUALNA: INTERPRETANT

Literackość dzieła jest nieodłączna od jego tekstualności: poza ogólnymi właściwościami dyskursu literackiego dzieło musi wykazywać cechy zamknięcia, które rządzą kanonicznymi formami początku i końca i stosunkami semantycznymi, jakie je łączą. Jednakże cechy te jedynie wyznaczają granice tekstu. To zaś, co go określa w ramach tych granic, to fakt, że stanowi on system semiotyczny: całość tekstu tworzy jedną jednostkę znaczącą, gdy tymczasem w tekście nieliterackim jest tyle jednostek, ile wyrazów albo grup wyrazów. To globalne i jedyne znaczenie jest nadrzędne względem znaczenia, jakie mają kolejne wyrazy na płaszczyźnie narracyjnej i opisowej. Jedność znaczenia wynika z tego, że cały tekst rozrasta się drogą ekspansji z jednego jedynego zdania macierzowego. Otóż proces ekspansji jest zdeterminowany przez szereg ukrytych modeli, paragramów albo hypogramów, które nie są niczym innym jak wcześniej istniejącymi tekstami. Na poziomie *mimesis*, gdzie czytelnik kolejno je postrzega, słowa zdają się odnosić do rzeczy lub pojęć niesłownych. Lecz na poziomie *semiosis* odnoszą się one do innych tekstów [1]. Odtworzenie poematu [2], jego odczytanie, polega na stosowaniu tej referencji, na pamięciowej dialektyce między tekstem, który odczytujemy,

---

[Michael Riffaterre — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 3, s. 219.

Przekład według: M. Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*. „Revue d'Esthétique" 1979, nr 1—2, s. 128—150.]

[1] Te uwagi przyjmują tu z konieczności formę postulatów, jednakże gdzie indziej usiłowałem je udowodnić. Zob. M. Riffaterre: *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press, Bloomington and London, zwłaszcza s. 1—22, 47—80; *Production du texte*. Éditions du Seuil, Paris 1979, zwłaszcza rozdz. VII i XI. Percepcja *mimesis* wydaje się należeć do pierwszej lektury, do progresywnego odkrywania; percepcja *semiosis* — do lektury działającej wstecz: to powrotne odczytywanie identyfikuje składniki tekstu, które są porównywalne mimo ich różnic w porządku słownym. Tych składników nie postrzegamy z racji ich cech indywidualnych, lecz z racji ich roli wariantów strukturalnych.

[2] Nie mylić z genezą dzieła, jakkolwiek w niektórych wypadkach lektura powinna odtworzyć jej przebieg w zarysie.

i tymi innymi tekstami, które sobie przypominamy. Jednym słowem fundamentem tekstualności jest intertekstualność [3].

Jeżeli ten model jest słuszny, to powinien wyjaśnić cechy charakterystyczne dzieła, które każdy czytelnik postrzega empirycznie i które przetwarza rozumowo na wyobrażeniowy portret autora. Żadne podejście do literatury nie może się zasklepiać w obiektywnej analizie dzieła [*analyse objective de l'écriture*]. Analiza powinna odsłaniać subiektywny sposób, w jaki czytelnik je postrzega.

Aby wypróbować mój model, wybrałem Lautréamonta, ponieważ jego przesada, jego ostentacja w skandalu, jego niszczycielska wola parodiowania sprawiają, że artykulacje wypowiedzi są szczególnie widoczne, co ułatwia ich badanie. Typowy epizod przedstawia, jak u wielu romantyków, dramat Kainowy. Jak z winą człowiek związany jest przez Adama, tak ze zbrodnią — przez Kaina. Człowieczeństwo równa się poczuciu winy: od zwierząt różnimy się tylko wyrzutami sumienia. Tekst jest alegorią człowieka dręczonego przez sumienie.

1. *Il y a des heures dans la vie où l'homme, à la chevelure pouilleuse, jette, l'oeil fixe, des regards fauves sur les membranes vertes de l'espace; car il lui semble entendre, devant lui, les ironies huées d'un fantôme.*

2. *Il chancelle et courbe la tête: ce qu'il a entendu, c'est la voix de la conscience.* 3. *Alors, il s'élance de la maison, avec la vitesse d'un fou, prend la première direction qui s'offre à sa stupeur, et dévore les plaines rugueuses de la campagne.* 4. *Mais, le fantôme jaune ne le perd pas de vue, et le poursuit avec une égale vitesse.* 5. *Quelquefois, dans une nuit d'orage, pendant que des légions de poulpes ailés, ressemblant de loin à des corbeaux, planent au-dessus des nuages, en se dirigeant d'une rame raide vers les cités des humains, avec la mission de les avertir de changer de conduite, le caillou à l'oeil sombre, voit deux êtres passer à la lueur de l'éclair, l'un derrière l'autre; et, essuyant une furtive larme de compassion, qui coule de sa paupière glacée il s'écrie:* 6. *»Certes, il le mérite; et ce n'est que justice«.* 7. *Après avoir dit cela, il se replace dans son attitude farouche, et continue de regarder, avec un tremblement nerveux, la chasse à l'homme, et les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière, et les légions solitaires de poulpes, devenues mornes à l'aspect de ces fulgurations sourdes et inexprimables.* 8. *Mais, pendant ce temps, le steeple-chase continue entre les deux infatigables coureurs, et le fantôme lance par sa bouche des torrents de feu sur le dos calciné de l'antilope humain.* 9. *Si, dans l'accomplissement de ce devoir, il rencontre en chemin la pitié qui veut lui barrer le passage, il cède avec répugnance à ses supplications, et laisse l'homme s'échapper.*

[[1] Są godziny w życiu, kiedy człowiek o zawszonych włosach złowrogo patrzy nieruchomym okiem na zielone błony przestrzeni, gdyż wydaje mu się, że słyszy przed sobą ironiczne pokrzykiwania upiora. [2] Chwieje się i pochyla

[3] Na temat intertekstualności zob.: J. Kristeva, *Séméiotiké*. Éditions du Seuil, Paris 1969, s. 191, 195, 255; artykuły zebrane w „Poétique" nr 27 przez L. Jenny; Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, s. 115n.

głowę — to, co słyszał, było głosem jego sumienia. [3] Wtedy wybiega z domu, pędząc jak szalony w pierwszym lepszym kierunku, który osłupienie mu podsunęło, i pożera szorstką równinę pól. [4] Ale żółty upiór nie traci go z oka i ściga dalej, nie mniej niż on szybki. [5] Czasami w burzliwą noc, gdy skrzydlate ośmiornice, z daleka podobne do kruków, suną ponad obłokami, kierując się wyciągniętym szykiem w stronę miast, gdzie kazano im przestrzec ludzi, by zmienili swe postępowanie, kamyk o ponurym oku widzi przy świetle błyskawicy dwie biegnące istoty, jedna za drugą, i ocierając łzę współczucia, która ukradkiem spływa po jego lodowatej powiece, woła: [6] „Tak, on na to zasłużył; sprawiedliwości staje się zadość!" [7] Po tych słowach zapada znowu w swój opryskliwy bezruch, z nerwowym drżeniem nadal obserwując polowanie na człowieka i wielkie wargi sromowe mroku, w których niczym rzeka płyną bez przerwy ogromne czarne spermatoidy i wzlatują w posępny eter, aby szerokim rozwarciem swych skrzydeł o kształcie jak u nietoperza zakryć całą swą naturę i samotne legiony ośmiornic, sposępniałych na widok tych głuchych i niepojętych wyładowań. [8] Ale *steeple-chase* trwa nadal między parą niestrudzonych biegaczy i usta upiora miotają strumienie ognia na zwęglone plecy ludzkiej antylopy. [9] Jeżeli podczas wykonywania w ten sposób swego obowiązku spotyka on litość, która chce mu zagrodzić drogę, ulega niechętnie błaganiom i puszcza człowieka wolno] [4].

Podkreślmy — lecz czy to naprawdę potrzebne? — niszczycielską ironię (bieg terenowy) ze zdania 8, gdzie wyrzut sumienia mniej jest podobny do upiora uosabiającego udrękę, niż do policjanta z pierwszych filmów goniącego za Busterem Keatonem); frenetyczny styl romantycznych *bouzingos* (epickie wyolbrzymienie zdania 7 i końca zdania 3); wizjonerski dyskurs, w pół drogi, jak u Blake'a, między halucynacją i banałami eschatologii biblijnej (zdanie 5 i 8); i zwłaszcza obłędny dyskurs, przejście od eschatologii do skatologii, gdy ciemności pochłaniające scenerię odmalowane są jako wyciek z pochwy.

Intertekstem oczywistym tego tekstu, być może nawet jego źródłem, jest słynny obraz Proud'hona, *Boska Sprawiedliwość i Zemsta ścigająca Zbrodnię*, wystawiony w Salonie z r. 1808, a od 1826 w Luwrze, gdzie Ducasse mógł go jeszcze zobaczyć. Zresztą, bardzo rozpowszechniona rycina (niejakiego M. B. Rogera) od dawna go spopularyzowała. W 1873 r., cztery lata po *Pieśniach*, artykuł, jaki mu poświęca *Grand Dictionnaire universel* Pierre Larousse'a opisuje go słowami, które stwarzają atmosferę iście *à la* Maldoror:

> To najbardziej dramatyczne płótno Proud'hona. Ma ono wygląd straszny i ponury. Na pustkowiu najeżonym skałami ⟨na myśl przychodzą „chropowate równiny" z tekstu⟩ jakiś człowiek ucieka w bladym blasku księżyca; w prawej ręce trzyma sztylet, a lewą przyciska do siebie tunikę konwulsyjnym gestem ⟨ma on rzeczywiście ten wygląd szaleńca, o którym mówi Lautréamont⟩. Za nim leżą zwłoki człowieka, którego właśnie zabił ⟨inni komentatorzy, od Eugeniusza Delacroix po braci Goncourtów, tak silnie reagują na napięcie obra-

[4] Lautréamont: *Les Chants de Maldoror* (1869), pieśń 2, 15. Éd. P.-O. Walzer. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1970, s. 125—126; *Pieśni Maldorora i Poezje*. Przekład, wstęp i przypisy M. Żurowskiego. Warszawa 1976, s. 101.

zu, że odkrywają Kaina w zbiegu, zaś Abla — w zabitym[5]. Ponad tą grupą, Zemsta trzymająca pochodnię i Sprawiedliwość z mieczem i wagą przecinają poziomo powietrze i zdają się nieomal kłaść rękę na winowajcy. Całość zawiera rzadko spotykaną energię; gra świateł płynących jednocześnie z blasku księżyca i płomienia pochodni sprawia efekt wstrząsający[6].

Do tych szczegółów dodałbym nocne niebo tak burzliwe jak to u Lautréamonta, a także to, co wyryło obraz w mojej pamięci: poziomy lot postaci pędzących, który odnajdujemy w „skrzydlatych ośmiornicach ⟨...⟩, które suną ponad obłokami ⟨...⟩ w stronę miast, gdzie kazano im przestrzec ludzi, by zmienili swe postępowanie". Te ośmiornice, widać to, dublują funkcję upiora: mścicielskie jak on, wzlatujące jak alegoria Proud'hona.

To rzekłszy, nie należy sprowadzać stwierdzonych podobieństw do stosunku filiacji między jednym i drugim dziełem; z pewnością nie należy do mnie wykazywanie, że malarz zainspirował pisarza. Na tym polega nawet jedna z korzyści płynących z pojęcia intertekstu, jego zdecydowanej wyższości nad źródłem czy wpływem — podstawowymi pojęciami krytyki zorientowanej historycznie. Wcale nie trzeba tu udowadniać kontaktu między autorem a jego poprzednikami. Aby był intertekst, wystarczy, że czytelnik dokona koniecznego zbliżenia dwóch lub więcej tekstów, tak jak mnie narzuciły się podobieństwa między Proud'honem i Lautréamontem.

Tego właśnie obligatoryjnego [*contraignant*] charakteru intertekstualności nie dostrzegł Roland Barthes. Według niego intertekst istnieje niezależnie od wszelkiej chronologii, a tym bardziej od wszelkiej filiacji, za każdym razem, gdy czytelnik odcyfruje inny tekst w tle tego, który ma przed oczami[7]. To pojęcie wysoce niepewnego procesu doprowadza do tego, że Barthes miesza intertekst z przypadkowymi zbliżeniami spowodowanymi przez zbieżności leksykalne, sytuacyjne, przez podobieństwa na płaszczyźnie referencji pozornej czy rzeczywistej do świata niesłownego. Takie zbliżenia dokonują się przypadkowo, zależnie od indy-

---

[5] E. Delacroix, *Peintres et sculpteurs modernes*. „Revue des Deux Mondes". Nouvelle série 16 (październik 1846), s. 432n., s. 441: „wszyscy malarze zarzucali mu, że namalował tę zbrodnię z cechami zbyt odpychającymi". — E. et J. de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*. 1859—1875, seria 3, rozdz. V, s. 394: „Patos, w którym strach zdaje się być boskim przerażeniem starożytnych ⟨...⟩ Walka poświaty księżycowej z blaskiem pochodni ⟨...⟩ dziki krajobraz"; s. 399: „Brutalna i dzika twarz Kaina", itd.

[6] *Grand dictionnaire* ⟨...⟩, t. 9. Artykuł poświęcony samemu malarzowi w t. 13 (1875) kładzie nacisk na banał krytyki za każdym razem, gdy idzie o Proud'hona; jest on mistrzem poświaty księżyca i cienia, „tworząc światłocienie fantastycznymi środkami". Inaczej mówiąc, mógłby on ilustrować, tak jak Boulanger, autorów szkoły frenetycznej.

[7] R. Barthes, *Le Plaisir du texte*. Éditions du Seuil, Paris 1973, s. 58—59 (drugi tekst „to nie autorytet: po prostu jakieś okrągłe wspomnienie").

widualnego doświadczenia, a tekst bywa wówczas tylko pretekstem. Jednakże tekst literacki temu zawdzięcza swój podstawowy charakter zabytku słownego, że wymaga lektury posłusznej i pełnej, będącej procesem restryktywnym, dzięki któremu tekst, kontrolując swoje własne odkodowywanie, blokuje fantazje czytelnika [8].

Nie ma żadnego powodu, aby nie było tak samo z intertekstem: wszelkie zbliżenia intertekstualne są sterowane, narzucane, nie przez przypadkowe zbieżności leksykalne, lecz przez identyczność strukturalną, ponieważ tekst i jego intertekst są wariantami tej samej struktury.

Jeśli więc intertekst ma być uchwycony, wystarczające i konieczne jest, aby teksty przez niego zaangażowane aktualizowały pewien inwariant i aby ta aktualizacja narzucała się czytelnikowi dzięki konstantom formalnym i semantycznym, które przejawiają się pomimo odmian stylistycznych, różnic gatunkowych itd., jakie istnieją między tekstami.

Konstanty, które kazały mi zestawić Proud'hona z Lautréamontem, można streścić w jednym zdaniu macierzowym: Wyrzuty sumienia ścigają winowajcę bez wytchnienia. Zdanie to transponuje na płaszczyznę syntagmatyczną istotny sem wyrazu wyrzuty sumienia: [nieuniknioność]. Macierz płodzi w sposób naturalny alegoryczną personifikację ścigający — ścigany, którą odnajduje się wszędzie, od łaciny Horacego począwszy:

raro antecedentem scelestum
deseruit peda Poena claudo.

[Ale bezecnik, by na samym przodzie, / Rzadko się Pomście wybiega kulawej.] [9]

jako jeden z cytatów, które najdłużej utrzymały się we francuskim socjolekcie aż do Kaina Victora Hugo w *La Conscience*, poprzez Racine'a „Twoje wyrzuty sumienia ścigać cię będą jak furie" [16]. U Lautréamonta sem [prześladowanie] wyrazu upiór doskonale zbiega się z semem generującym zdanie macierzowe.

To, co nasz tekst łączy z innymi członami intertekstu, podobieństwa wynikające z ich wspólnej struktury, to tylko pierwszy aspekt intertekstualności, zespół czynników, które czynią ją zauważalną. Pozostaje do wyjaśnienia jej drugi aspekt, inność, specyficzna różnica, która w łonie

---

[8] Nie jestem tak naiwny, aby wmawiać, jakoby czytelnik łatwo uginał się przed tymi imperatywami. Jednak twierdzę, że oprze się on dopiero, mając świadomość, że zrobił błąd, że pozwolił sobie na modyfikację, ba, na „ponowne napisanie" tekstu. Monumentalność dzieła sprawdza się nawet w próbie zamachu na jego integralność: każdy błąd zakłada regułę, którą gwałci.

[9] Horacy, *Ody* 3, 2, 31—32. Przełożył T. Bocheński. W: *Wybór poezji*. Opracował J. Krókowski. Wrocław 1971, s. 94. BN II 25.

[10] V. Hugo, *Légende des siècles*. — J. Racine, *Britannicus*, akt 5, scena 6. Zresztą wszędzie Erynie Orestesa zamiast Kaina. Jednak tu interesuje mnie dobrze określony korpus, ściśle powtarzający się w literackiej francuszczyźnie.

intertekstu stanowi właściwą *Pieśni Maldorora* 2, 15 tekstualność — jego oryginalność, jakby powiedział czytelnik. Wcale nie zdradzając obecności innej struktury, ta różnica również jest funkcją struktury intertekstu. Jest aktualizacją, jak inne, ale jest to aktualizacja tyleż parodystyczna, ile frenetyczna. Mamy tu zarazem aktualizację porównywalną z innymi, jeszcze jeden przykład pewnej literatury, a jednocześnie destrukcję tej literatury.

Generatorem tej ironii jest model pośredni, model, któremu wciśnięcie się między *Pieśni Maldorora* i intertekst pozwala funkcjonować w roli interpretantu.

Zapożyczam termin interpretant od C. S. Peirce'a, który go utworzył, aby zdać sprawę z relacji między znakiem i jego przedmiotem. Ta relacja, właściwa *semiosis*, jest w gruncie rzeczy potrójna: angażuje ona znak (który Peirce nazywa również reprezentamenem), przedmiot, któremu znak odpowiada, i interpretant, który jest pewną ideą przedmiotu, zrodzoną przez znak; ta idea przyjmuje z konieczności formę innego znaku [11]. Jako idea, interpretant jest występującym w socjolekcie konsensusem na temat przedmiotu, ba, wszystkim, co wiemy o przedmiocie [12], albo punktem widzenia, który przyjmujemy, gdy odnosimy znak do przedmiotu. Będąc sam znakiem, interpretant jest równoważnikiem pierwszego, reprezentamenu; jego synonimem np. albo tłumaczeniem, a więc jego ekwiwalentem w innym systemie znaczącym; albo też jego definicją, albo jego peryfrazą, czyli jego ekwiwalentem w jego własnym systemie znaczącym.

Refleksje Peirce'a nad interpretantem świadczą o długich wahaniach, ale ja zachowam dla mojego wywodu jedynie to, co istotne, co nie zmieniło się: pojęcie znaku pośredniczącego między znakiem i przedmiotem. Proponuję rozciągnięcie jego stosowania (nieco metaforycznie) na proces lektury: znakowi (reprezentamenowi Peirce'a) będzie odpowiadał tekst, który czytelnik ma przed oczyma, a jego przedmiotowi — intertekst. W tej perspektywie tekst, system reprezentacji funkcjonujący tak, jakby był jedynym

---

[11] Interpretant, rzecz jasna, nie powinien być mylony z *interprète* [w języku francuskim *interprète* znaczy 'tłumacz', 'interpretator', 'wykonawca'. — Przypis tłum.]. C. S. Peirce (*Collected Papers*. Harvard University Press, Cambridge 1931—1958, s. 1339) podał wiele definicji tego terminu, z których najważniejsze są: „To, w miejsce czego stoi ⟨znak⟩, nazywa się jego przedmiotem; to, co on komunikuje — jego znaczeniem, a idea, którą budzi — interpretantem"; i s. 2228: „znak lub reprezentamen ⟨...⟩ tworzy w umyśle ⟨...⟩ znak równoważny lub może bardziej rozwinięty; to właśnie ten znak nazywam interpretantem pierwszego znaku". Por. U. Eco, *Peirce and Contemporary Semantics*. „Versus" 15 (1976) 4, s. 49—72 (szczegółowa dyskusja nad poglądami Peirce'a na ten temat).

[12] Peirce, *op. cit.*, s. 2418. Por. Eco, *op. cit.*, s. 71: „Interpretanty to sprawdzalne i dające się opisać odpowiedniki przypisywane za powszechną zgodą innemu znakowi".

znakiem (funkcjonujący jako znak swej znaczeniowości [*signifiance*]) ma jako przedmiot inny system reprezentacji. Przedmiotem w literaturze może być tylko znak [13].

Interpretantem będzie trzeci tekst, którego autor użyje jako częściowy ekwiwalent systemu znaków, jaki budował, aby wypowiedzieć na nowo, napisać na nowo intertekst [14]. Ta ekwiwalencja przyjmuje z konieczności formę zapożyczeń leksykalnych albo gramatycznych, nawet cytatów (kombinacji tych dwóch typów zapożyczeń), albo aluzji, które wyglądają jak anomalie, formy wypaczone względem przedmiotu, czyli intertekstu. Czytelnik, który rozszyfrowuje tekst, szuka jego normy w intertekście: przy zmaganiach z nowym systemem znaków, jaki mu został zaproponowany dla przedstawienia tego intertekstu, wypaczone ekwiwalencje będą mu się wydawały agramatycznościami i będzie w nich widział znamiona oryginalności, albo niejasności, albo obydwu naraz. Wyjaśnią się one dopiero, gdy czytelnik odnajdzie pierwotny kontekst, przy czym nie stracą przez to swego dziwnego charakteru.

Uschematyzuję stosunki tekstu, intertekstu i interpretantu oraz rolę, jaką odgrywa intertekst w uświadamianiu sobie tekstu jako znaku jedynego albo jednostki znaczącej, za pomocą trójkąta semiotycznego Fregego. W lewym kącie, tam gdzie Frege ma znak (*Zeichen*), umieśćmy tekst, T. W prawym kącie, tam gdzie Frege kładzie *Bedeutung* [znaczenie], czyli jednostkę uprzednio istniejącą, ideologem już wpisany w socjolekt [15], umieśćmy intertekst, T', odczytany w tle tekstu, uznany za tekst idealny (np. zespół tematów i motywów albo też uświadomienie sobie gatunku, do którego tekst należy, przy czym składniki tych zespołów albo przedstawiciele gatunku mają za każdym razem wspólną strukturę), tekst idealny, którego fragmenty zakodowane w T funkcjonują tam tylko metonimicznie poprzez swoje presupozycje. Na szczycie

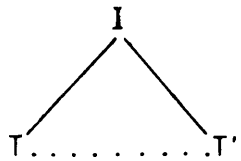
---

[13] Zob. M. Riffaterre, *Referential Fallacy*. „Columbia Review" 57 (zima 1978), 2, s. 21—35. Rzeczywistość fizyczna, materialna, widzialna tych systemów reprezentacji jest sama kompleksem znaków językowych.

[14] Ekwiwalent częściowy. Tylko fragmenty tekstu interpretującego mogą się dostosować do potrzeb „tekstu-znaku". Gdyby ekwiwalencja była pełna, tekst interpretujący, skopiowany bez zmian, byłby obcym ciałem w „tekście-znaku", niezdolnym nagiąć się do nowego użytku.

[15] Ten ideologem, obdarzony już pewnym słownictwem i gramatyką, mógłby być desygnatem w trójkącie C. K. Ogdena i I. A. Richardsa (*The Meaning of Meaning*. Harcourt-Brace, New York 1946, s. 11), ale tylko gdyby ten desygnat był zawsze „stekstualizowany". W sprawie omówienia trójkąta Fregego i porównania z Peirce'em zob. U. Eco, *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press, 1976, s. 59—62.

trójkąta (tam gdzie Frege umieszcza *Sinn* [sens], sposób ujmowania jednostki znaczącej z jakiegoś szczególnego punktu widzenia), kładziemy interpretant, I.



Intertekstualność funkcjonuje, a tekst w konsekwencji przybiera swoją tekstowość tylko pod warunkiem, że lektura z T do T' przechodzi przez I, że interpretacja tekstu w świetle intertekstu jest funkcją interpretantu. Czytając tekst od T do T', po linii przerywanej, percypuje się jedynie aluzję, cytat, źródło, i to na tym zbyt często zatrzymywała się krytyka akademicka.

Rozważmy teraz funkcjonowanie agramatyczności, które wynikają w tekście z niewidocznej bliskości interpretantu. W *Pieśni Maldorora* 2, 15 interpretant generuje obraz najbardziej niedorzeczny, pochwę cienia ze zdania 7, i słowa derywowane z tego obrazu, wszystkie pozornie niespójne z opowiadaniem o człowieku ściganym przez uosobienie sumienia, a wszakże wszystkie dostosowane, ponieważ wszystkie skrycie umotywowane, z góry określone przez swą rolę w kontekście interpretantu.

Tym interpretantem jest poemat Victora Hugo, gdzie jak w *Pieśniach Maldorora* mowa tylko o złu, gdzie świat jest pełen występnych i cierpiących zbrodniarzy, wszechobecnych pod rozmaitymi reinkarnacjami, pokutujących za swe winy przez to, że mają świadomość tych grzechów. Poemat, gdzie zło opisane jest jak tu w dyskursie mrocznym, w kodzie cienia, przy czym wszelka wzmianka o ciemności lub o nocy jest ekwiwalentem jakiejś czerni albo jakiejś zbrodni [16]. Związek tego poematu z naszym fragmentem (jak również to, że czytelnik Isidore Ducasse go znał) udowodniony jest nie tyle przez wspólne szczegóły [17], ile przez paradoksalny „kamyk o ponurym oku" ze zdania 5, u Victora Hugo bowiem

---

[16] Cień występuje tam zawsze i wszędzie z przesadą albo z hiperbolicznym rozmysłem, co wyklucza traktowanie go, jakby należał on po prostu do *mimesis*. Chodzi oczywiście o system semiotyczny czegoś innego (Hugo, *op. cit.*, 5, 26, w: 527: „cień nieograniczony", w. 573: gwiazdy „o włosach z cienia", itd.). Ekwiwalencje są zresztą wyrażone *explicite*: w. 435: „Na tym, co on ⟨człowiek⟩ widzi, cień jest przez niego samego posiany". Por. w. 83—90, 293, 311; ziemia jest najciemniejszą „jaskinią", „ściekiem powszechnego zła" (w. 565).

[17] Np. w. 330: kruki „o skrzydłach w kształcie kosy", odrzucone przez Lautréamonta, który dochodzi do ironicznego pseudoporównania: „skrzydlate ośmiornice podobne z dala do kruków i lecące sztywnym wiosłem".

znajdujemy wersy, których zbieżność nie może być dziełem zwykłego przypadku:

Oh! quels yeux fixes ouverts
Dans les cailloux profonds, oubliettes des âmes[18].

[Och! jakież nieruchomo otwarte oczy / W kamykach głębokich, lochach dusz.]

Rozpoznajemy *Usta ciemności* opublikowane zaledwie dwanaście lat przed *Pieśniami Maldorora*. Tekst Hugo dostarcza naszemu fragmentowi modelu generującego opis symbolicznej scenerii ponurej nocy. Reguły idiolektu romantycznego poety, gramatyka tego modelu, ulegają modyfikacji, jednej tylko, która je przekształca w reguły generujące parodię u Lautréamonta. Ta modyfikacja polega na inwersji albo permutacji ust ciemności na pochwę cienia.

Permutacja ta ma dwa efekty. Po pierwsze transgresję słowną, która jest pierwszą racją bytu sposobu pisania w *Pieśniach Maldorora* — transgresją usystematyzowaną dzięki złudnie logicznemu zastąpieniu warg, co zakłada usta, przez wielkie wargi, złożony termin techniczny (i właściwy, bo chodzi o wargi sromowe) i dzięki dodaniu spermatozoidów [plemników]; przejście od francuskiego do greki, machinacja, która z wielkich czyni zwykły przedrostek w wyrazie złożonym, rodzaj pierwszego stopnia, którego superlatywem będą ogromne, epitet spermatozoidów. Wszystko to wskazuje, że nie mamy do czynienia ze zwykłym opisem szczegółów anatomicznych, z jakąś *mimesis* wycieku spermy, lecz z paradygmatem metonimów [*metonymes*], który, począwszy od pochwy, doprowadza do hiperbolicznej licytacji tego słowa, krótko mówiąc — do potoku słów skandalizujących. Drugim efektem tego odwrócenia słownego jest parodia właściwa, burleska wynikająca z całkiem prostego mechanizmu skatologii: pochwa, dolne usta, jest komicznym poniżeniem, tak jak w słownych praktykach karnawałowych tyłek jest parodią twarzy.

Inwersja sama w sobie, jako mechanizm przekształcający idiolekt Victora Hugo w idiolekt Ducasse'a, nie jest fantazją, którą można sprowadzić do rzędu żartów w złym guście. Ona jest celowo założona, ponieważ chodzi o banał i o to, że ten stereotyp opiera się na pewnej strukturze. Mówienie o sromie kobiety jak o odwróconych ustach jest z dawna ustaloną kliszą erotyczną, której najbardziej znanym przykładem są te wiersze Mallarmégo:

---

[18] Hugo, *op. cit.*, 5, 26, w. 654—655. Nawet współczucie przypisywane kamykowi z *Pieśni Maldorora* ma swój odpowiednik u Hugo: „I wasze głębokie westchnienie, kamyki zrozpaczone!" (w. 373).

Et, dans ses jambes...
Avance le palais de cette étrange bouche
Pâle et rose comme un coquillage marin[19].

[A między jej nogami [...] / Wysuwa się podniebienie tej dziwnej gęby / / Blade i różowe jak morska muszla.]

Otóż ta klisza jest tylko jednym z wariantów pewnego inwariantu „antypodycznego" literackiej *mimesis* ludzkiego ciała. Innymi wariantami będą pośrednie aluzje do uwłosienienia łonowego poprzez pochwały włosów głowy, jak w *Obietnicach twarzy* Baudelaire'a — obietnica znacząca (sama ona również jest banałem poezji erotycznej[20]), albo też nadzwyczajna kariera słowa „pacha [*aisselle*]" we francuskiej poezji XIX i XX w., i to nie tylko jako motyw pochwały ciała kobiecego, ale jako metafora — wytrych zaokrąglonych kątów, co Pierre Larousse w swym *Grand Dictionnaire* naiwnie wyjaśnia, przypominając, że pacha w „anatomii filozoficznej [...] stanowi odpowiednik pachwiny", która jest sama biblijnym metonimem sromu. Oznaczanie jakiegoś tabu ciała przez jego anatomiczny odpowiednik, wykorzystywanie stałej symetrii leksykalnej, oto właśnie struktura semantyczna zdolna solidnie ugruntować w mowie to, co wydawało się niesfornością pisarza: stosunek tekstu do interpretantu tekstualnego, jak to pojmuję, opiera się na ekwiwalencji między znakiem usta a jednym z jego uznanych interpretantów, w sensie ogólnym tym razem, w sensie, w jakim Peirce pojmuje ten termin.

Wyżej opisany mechanizm karykaturalny i sztuczny paradygmat, który jest jego sprężyną, są tylko pewnym aspektem transformacji, jaka dotyczy całego fragmentu. Transformacja ta jest przecież czynnikiem produkującym tekst parodystyczny jako jednostkę znaczeniową. Parodia nie jest wariacją stylistyczną na modelu interpretantu, z inwersjami tu i ówdzie, wszędzie, gdzie nakazy *mimesis* (prawdopodobieństwo, możliwość przedstawienia, wyobrażenia sobie tego, co się mówi, itd.) temu się nie sprzeciwiają. Reguła permutacji (usta→pochwa) nie cierpi wyjątków i cały syntagmat parodystyczny jest tylko ekspansją tej macierzy leksykalnej. Zgodnie z założoną regułą zdanie „w których niczym rzeka płyną lecz przerwy ogromne czarne spermatoidy" wyraża zwyczajnie w kodzie wyciek nasienny metaforę Victora Hugo potoku zła: „zawrotny

---

[19] S. Mallarmé, *Du Parnasse satyrique*: *Une négresse par le démon secouée.*

[20] C. Baudelaire: *Les Épaves*, 4, w. 15—18: *„tu trouvera* ⟨...⟩ *sous un ventre uni* ⟨...⟩ *Une riche toison qui, vraiment, est la soeur de cette énorme chevelure"*; *Obietnice twarzy.* W: *Kwiaty zła.* Przełożył B. Wydżga. Warszawa 1927, s. 276—277: „Przesuniesz się po miękkim jak aksamit brzuchu ⟨...⟩ I wnijdziesz w runo miękkie, ⟨...⟩ Wonne jak te ciężkie warkocze". Por. L. Ariosto, *Orland szalony* (Przełożył P. Kochanowski. Opracował R. Pollak. Wrocław 1965. BN II 150), pieśń 7, 14, s. 105: „lecz znać, że się zgadza, / Co na wierzchu, z tym, co się kryjąc, nie wychadza"

strumień dusz, niezdrowych duchów i istot jadowitych" (w. 569—570), a „czarne spermatoidy" są tu jedynie derywacją — od rzeczownika do metonimu, od przydawki do przymiotnika — derywacja od „pochwy cienia". Parodia nie jest więc linearną sekwencją słowną o progresji stochastycznej. Jest wytworzona przez konwersję: wszystkie derywaty macierzy są tam zmodyfikowane jednocześnie przez ten sam czynnik. W tym przypadku tekst i interpretant są wzajemnym odbiciem i jeden bez drugiego są nieczytelne.

Nie chcemy przez to powiedzieć, że czytelnik nie znający Hugo nie może nic wydobyć z samego tekstu, jednak będzie to praktyka niespójna, ćwiczenie w dekodowaniu zbliżone do bigosu literackiego, postrzeganie linearnej sekwencji, kolejnych zdań raczej niż tekstu. Tekstowość T zależy od I — zaczyna się dopiero od olśnienia czytelnika, kiedy odkrywszy, co ukrywa ta pochwa [21], doznaje on objawienia, że Lautréamont tutaj to odwrócony Hugo.

Trzeba jednak przyznać, że bezpośredni, zwierciadlany stosunek tekstu i interpretantu jest również niekompletny i że wcale nie chodzi tu o drwinę z Hugo. Lektura to z pewnością możliwa, dekodowanie bliskie nonsensowi, a możliwe do zracjonalizowania, gdy się mówi o satyrze: jest to interpretacja karykaturalna, do której zaprasza nas Lautréamont, odczytując na odwrót Pascala i Vauvenargues'a w *Poésies II* [22].

Jedyna lektura całościowa przechodzi przez trójkąt semiotyczny. Jedynie ona stanowi statut parodii. Ta zaś nie przebiega bezpośrednio, od interpretantu do tekstu, lecz pośrednio, od intertekstu do tekstu w uzależnieniu od inerpretantu. Konwersja interpretantu jest wskaźnikiem parodii, a nie samą parodią: *Usta ciemności* nie są cytowane dla siebie, przez siebie, lecz jako egzamplarz dyskursu etycznego (poemat nie jest bowiem niczym innym, jak ekspansją zdania macierzowego zło jest powszechne). Konwersja dokonana przez *Pieśni Maldorora* jest więc ekwiwalentem odwrócenia znamion i te właśnie „zdemoralizowane" znamiona parodiują intertekst. „Ściganie-winowajcy-przez-sumienie". Lekcja moralna nie została podważona tak, jakby to było, gdyby nam pokazano sumienie zmykające przed Kainem. Tekst pozostaje wierny ortodoksyjnej etyce, ale jest to wierność poprzez humor. Jako ironiczna, parodia byłaby destrukcyjną satyrą. Humorystycznie powtarza ona lekcję, lecz dyskursem dziwacznym, który karnawalizuje opowiadanie o pogoni i opis jej scenerii: pełne majaków ponowne odczytanie kanonicznego tekstu o złu.

Należy teraz objaśnić pojęcie konwersji. W *Pieśni Maldorora* 2, 15

---

[21] Odwrócenie również konstanty dyskursu erotycznego (albo pornograficznego — te dwa, tym razem, się mieszają), który pod słowem usta ukrywa słowo pochwa.

[22] Jest to negatywacja [*négativation*] opisana przez Kristevę (*op. cit.*, s. 255—257): nie wystarcza ona do zdania sprawy ze złożoności faktów.

jest to zaprzeczająca inwersja znamion. Ale nie zawsze tak bywa: konwersja nie równa się inwersji. Jej stała zasada polega na jednoczesnym modyfikowaniu wszystkich składowych tekstu, które aktualizują strukturę macierzową i powtarzają model generujący. Czynnik modyfikujący jest stały dla danej konwersji, ale tym czynnikiem mogą być rozmaite rzeczy: powtarzane słowo, synonimiczne epitety, seria znamion pogarszających lub polepszających. Wynika z tego, że przekształcenie jest jednolite, a nawet mechaniczne, i że zagraża ono zawsze *mimesis*, bo konstanta dąży do zniesienia różnic, niuansów, kontrastów, nawet sprzeczności, jakich wymaga efekt realności w jakimkolwiek przedstawianiu. Stąd wrażenie automatyzmu, nasycenia, przy lekturze tekstu. Ono prowadzi czytelnika, powtarzając mu znaki, które wytyczą mu drogę poszukiwania interpretantu. Ono także pozwoli mu zrozumieć, że artystyczna oryginalność tekstu nie polega na jego strukturach stylistycznych samych w sobie, ale na ich stosunku względem intertekstu.

W socjolekcie francuskim istnieje topos znoszący antropocentryzm biblijny: ludzkość jest tylko robactwem kłębiącym się na powierzchni grudki błota. W XIX w. temat aktualizujący ten topos tworzy intertekst o ideologii pesymistycznej. Jego konstantą formalną jest systematyczne pejoratywne obniżanie znamion dyskursu antropocentrycznego: Ziemia centrum wszechświata staje się maleńką kulką (Pascal powiedział peryferyjną gminą); szlachetne przedsięwzięcia ludzkie — próżnym miotaniem się; człowiek na obraz i podobieństwo Stwórcy — pasożytem: „Człowiek" powiada Laforgue, „ta marząca wesz na lichym światku" [23]. To w ten intertekst wpisuje się *Pieśń Maldorora* 3, 1: dwa anioły uciekły z Ziemi co sił w skrzydłach, pozostawiając:

> daleko za sobą chropowaty nocnik, w którym szaleje cierpiąca na zatwardzenie odbytnica ludzkich papug [kakadu] — aż w końcu znikała im z oczu zawieszona sylwetka wstrętnej planety. ⟨s. 106⟩

Przez kontrast z intertekstem paroksystyczna gwałtowność satyry zbija z tropu. Wiąże się ona z bardzo widoczną, bardzo zniewalającą czytelnika zmianą w systemie konstant. Dwie z nich pozostają nietknięte: pomniejszenie ziemi — niedostrzegalna sylwetka zagubiona w nieskończoności i próżne miotanie się („wierci się"). Konstanta „pasożytnicza", przeciwnie, zastąpiona jest przez obraz ludzkości uwięzionej — ekwiwalent „małego grobowca" Pascala.

Dwa ostatnie wersy *Wieka* Baudelaire'a tworzą interpretant odpowiedzialny za te anomalie:

---

[23] J. Laforgue, *Le Sanglot de la terre* (1882); *Farce éphémère*, w. 1—3; por. tamże *Médiocrité*. Inne przykłady: A. de Vigny, *Journal d'un poète*. Éd. F. Baldensperger. Bibliothèque de la Pléiade, 1843, t. 2, s. 1207—1208; A. France, *Manekin trzcinowy*, rozdz. XIII; J. Giraudoux, *Elektra*, akt 1, scena 3, itd.

Le Ciel: couvercle noir la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.

[Niebiosa! ciężkie wieko czarnego sagana, / kędy się warzy ludzkość — wielka i nieznana.] [24]

Paroksyzm słowny i zmiana strukturalna idą w parze. Interpretant wybrał jedną z dwu możliwości motywu ziemi jako miejsca zamieszkania negatywnego — niegościnnej powierzchni albo przestrzeni bez wyjścia [25]. Dyskurs o plugastwie wynika z konwersji tego modelu mimetycznego za pomocą znamion pejoratywnych konwersji wywołanej przez przekształcenie kocioł → nocnik. Każde słowo zdania macierzowego (zawartość wewnątrz swego pojemnika) jest automatycznie przekształcone w metonim słowa-rdzenia nocnik, co zmieniając tekst w paradygmat ekskrementalny, ogranicza szczegóły opisowe do roli zmiennej jednego znaczenia: człowiek — ekskrement ziemi. Zawartość, człowiek, jest zredukowany przez synekdochę do stosownego organu, wypowiedzią powtarzaną w formie ludzkiego kakadu. Wybór tego rodzaju papugi jest podwójnie właściwy, bo obelżywy w ogólności (człowiek jest poniżony do rangi zwierzęcia i nie można już o tym zwierzęciu powiedzieć, że brak mu tylko mowy) i zgodny ze słowem-rdzeniem, ponieważ dwie pierwsze sylaby należą do słownictwa ekskrementalnego. Pejoratywna konstanta ujawnia się nawet w jednym słowie, które nie nurza się w łajnie: *rocailleux* [chropowaty, kamienisty] nie byłoby negatywne samo w sobie, ale na skutek wrogich konotacji przyrostka *-aille* wciągnięte zostało w nurt obelżywości. Automatyzm konwersji jest udowodniony transformacjami nie do pogodzenia z *mimesis*. Cierpiący na zatwardzenie mogłoby wydawać się sprzeczne z hiperbolicznym wypróżnieniem, ale ponieważ jest to objaw dysfunkcji, jego wartość znamienia negatywnego dominuje nad ewentalnym ryzykiem sprzeczności. Nie można by dać lepszego dowodu, że tekstowość polega na tym, że wielość mimetyczna podporządkowana jest jednoczącej *semiosis*.

Baudelaire'owski interpretant niecałkiem obcy jest intertekstowi, do którego należy nasz tekst. W *Wieku* również ludzkość jest pomniejszona, stłamszona, ale z wielką różnicą. Jej upodlenie nie jest naturalne i ma ona wyczucie spraw wyższych, które wyklucza konstantę „pasożytniczą". Nieszczęście jej polega na tym, że niebo, miejsce wzlotu, jest zablokowane, a duchowe uniesienie udaremnione. Wymowa sonetu jest więc inna niż wymowa intertekstu. Różni się ona jeszcze bardziej od wydźwięku wersji *Pieśni Maldorora*, ponieważ z I pozostaje w T jedynie rama meta-

---

[24] C. Baudelaire, *Wieko*. W: *Kwiaty grzechu*. Przełożył C. Kozłowski. Warszawa 1921, s. 133.

[25] Eco, *Peirce and Contemporary Semantics*, s. 57: „Interpretant to sposób przedstawienia za pomocą innego znaku tego, co reprezentamen wydobywa z danego przedmiotu".

fory. Należy stąd wnosić, że znaczeniowość właściwa interpretantowi jako tekstowi izolowanemu może pozostawać bez istotnego związku z jego funkcją interpretującą. To zaś sugeruje, że jego słownictwo i składnia służą jedynie (w postaci przykładu, zgoda, ale tylko jako przykład) do dostarczenia modelu transformacyjnego nadającego stylowi poziom, a znamionom kierunek. Zawartość tekstu i intertekstu może mu być obca.

Pozostaje do wyjaśnienia ta duża przesada w satyrze i to, że tekst Maldorora jest o tyle bardziej zjadliwy niż jego intertekst. Być może zawinił tu zbieg okoliczności: agresywność Lautréamonta w ogóle, połączona z pesymizmem tematu i z efektem przyspieszenia, albowiem *Pieśni Maldorora* idą dalej szlakiem Baudelaire'a, u którego *Wieko* jest już hiberbolą, nasileniem w stosunku do pierwszego wariantu — obrazu ze *Spleenu IV*. Od tego argumentu, któremu zagraża błędne koło, wolę pewność struktur: tak jak w przypadku poprzednim, dostrzega się działający pod interpretantem tekstualnym interpretant leksykalny, działanie pokrewieństwa znaków opartego na symetrii tak naturalnej, jak symetria pochwy względem ust. Istnieje bowiem w etyce chrześcijańskiej pewna gra słów będąca kliszą *mundus immundus*, której początek dał być może święty Augustyn [26]. Ekwiwalencja fonetyczna zaprasza do wymiany znaków: *immondice* [plugastwo] staje się *par excellence* synonimem *monde* [świat]. Wydaje mi się znamienne, że w *Pieśni Maldorora* 3, 1 *immonde* [plugawy] figuruje *explicite*, a *monde* [świat] jest implikowany: napięcie paradoksalnej gry słów kompensuje odtąd to wytłumienie, rodząc tekst, który głośno wypowiada konsekwencje synonimii.

Interpretant leksykalny w ujęciu Peirce'a służył mi dotąd jedynie do wytłumaczenia, jak powstaje interpretant tekstualny. Możliwe, że należy przyjąć między tymi dwoma istnienie interpretantu leksykalnego, który byłby widocznym wskaźnikiem implikowanego interpretantu tekstualnego. Każde słowo otoczone jest zespołem metonimów, klisz, przedstawień prefabrykowanych, systemem opisowym, który naprawdę tworzy ten tekst potencjalny: byleby kontekst nie hamował skojarzeń lub naturalnego umiejscowienia słowa, wszelkie użycie tego słowa zakłada istnienie systemu, do którego ono należy i to

---

[26] Augustyn, *In Evangelium Johannis tractatus*, 38, 6; *Sermones*, 105, 6, 8: „*quid strepis, o munde immunde*", itd. — M. Charles (*Rhétorique de la lecture*. Éditions du Seuil, Paris 1977, s. 26—27) wykazał, w jaki sposób kompleks *Spleen IV* — *Wieko* wygenerował inne strony *Pieśni Maldorora* (2, 8). Chodzi wszelako o inny typ intertekstualności, który określiłem (*Semiotics of Poetry*, s. 138—150) jako zagłuszanie syntaktyczne (*scrambling*), pozwalające przetrwać w T jedynie słownictwu waloryzowanemu z T', jego nowej składni, albowiem w T jest tylko maska paradygmatu kumulatywnego, „zagęszczająca" (jak zagęszcza się parę) obrazy.

założenie może funkcjonować jako interpretant tekstualny. Wydaje mi się, że to właśnie najlepiej tłumaczy fakty, jak ten symbol, który biorę z *Ody do Salvadora Dali* Federico Garcia Lorca:

> niech twoje malarstwo i twoje życie kwitną./ Nie patrz na klepsydrę o skrzydłach błoniastych/ ani na twardą kosę alegorii./ Ubieraj i rozbieraj zawsze twój pędzel w powietrzu/ naprzeciw morza pełnego statków i marynarzy.

Nawet dzisiejszy czytelnik rozpozna bez trudu po tych atrybutach tradycyjną alegorię upływającego i niszczycielskiego Czasu albo Śmierci. W jednym czy drugim przypadku sztuce Salvadora Dali obiecana jest nieśmiertelność. Przedstawienie tych atrybutów zawiera jednak dwie konstrukcje agramatyczne [*agrammaticalités*]: skrzydlatą klepsydrę i jej skrzydła nietoperza. Można by ostatecznie usiłować wytłumaczyć te skrzydła jako bezpośrednie zapożyczenie z ikonografii złej istoty latającej (wampir) lub dręczącej (Datman), ponieważ błonoskrzydły stwór daje negatywną wersję alegorii uskrzydlonej, pejoratywny wariant piór anielskich. Bardziej zadowalające rozwiązanie rozpozna tam pewien „realistyczny" szczegół, nieodłączny od słowa klepsydra. Otóż jest ona rzeczywiście anomalią konieczną w intertekście utworzonym z malarskich tematów Czasu i Śmierci i z ich literackiej transpozycji [27]. Czas ma skrzydła, ponieważ ucieka albo ulatuje, to zrozumiałe, ale idiolekt alegoryczny przypisuje często skrzydła zegarowi piaskowemu, jest to atrybut upływającego czasu, łatwy do odcyfrowania. Przyspieszając poniekąd ten upływ, skrzydła znaczą podwójnie, będąc zarazem hiperbolą właściwego sensu klepsydry i synekdochą Czasu, którego klepsydra jest metonimem [28]. Nigdzie klepsydra nie figuruje w tym intertekście, i nie bez przyczyny: nie odpowiada ona żadnej reprezentacji konwencjonalnej, czy potocznej; trudno sobie wyobrazić, jak ona wygląda (jak „zegar piaskowy" na wodę?) i jak rysunek czy malowidło mogłoby ją odróżnić od zegara piaskowego.

W tej pustce tradycji, to nie rzecz klepsydra ani jej sens techniczny, lecz kształt słowa rodzi interpretant leksykalny: ludyczna lektura wydobywa hydrę z klepsydry, przekształcając pierzasty zegar piaskowy z intertekstu w chimerę; a błoniaste skrzydła są z tego

---

[27] A rzadziej, przez analogię, ze szkieletu Śmierci: G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450—1600). Dictionnaire d'un langage perdu.* „Travaux d'Humanisme et Renaissance" XXIX. Genève, Droz, 1959, hasła *Squelette i Vieillard ailé.*

[28] Np. uskrzydlona klepsydra Godzin (Tervarent, *op. cit.*, t. 2, s. 330), szkielet trzymający uskrzydloną klepsydrę, Śmierć sąsiadująca z uskrzydloną ręką trzymającą klepsydrę, Prawda, córka Czasu, mająca u swych stóp uskrzydloną klepsydrę (s. 331), nie mówiąc o skrzydlatej klepsydrze samej, jak na dobrze znanej rycinie Goltziusa, *Fama et Historia*, gdzie symbolika atrybutu wystarcza samej sobie i zakłada alegorię, którą eliminuje.

derywowane jako ekspansja słowna tej potworności, zgodnie z systemem opisowym każdej istoty latającej.

Ta ludyczna lektura stanowi pokusę prawie nieodpartą. Mieszając żargon z greką, Leiris wykorzystał to z kolei w *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939): „*Clepsydre — clebshydre, Cerbère de l'heure* [Klepsydra — klebshydra, Cerber godziny]" [29]. Na przykładzie jego derywacji widać, z jaką łatwością słowo-rdzeń jakiegoś systemu deskryptywnego może zrodzić tekst zgodnie z utajonymi treściami tego systemu. U Lorki, pejoratywna konstanta intertekstu alegorycznego, zbiegając się z możliwością nadania sensu indywidualnego drugiej sylabie klepsydry, zleksykalizowania jej, rodzi w sememie czas sem [potworność]: nie trzeba więcej, żeby fragment tekstu utajonego zaktualizował się, zarysowując sylwetkę bestii i kontynuując analizę semiczną pod postacią metonimów: błoniasty jest dla skrzydła tym, czym hydra jest dla znaku „zegar piaskowy" interpretowanego *sub specie clepsydrae*.

Wszystko powyższe wykazuje wagę konstrukcji agramatycznych, anomalii dyskursu. Ta katechreza powina niewątpliwie zająć odpowiednie miejsce wśród uniwersaliów literackości, ale nigdzie ona nie jest bardziej widoczna, nigdzie jej funkcja nie jest bardziej istotna niż w intertekstualności, ponieważ to ona zmusza czytelnika do powiązania tekstu, intertekstu i interpretantu. Toteż w odniesieniu do intertekstualności pojawia się kwestia, czy tekst jest do przyjęcia — nieuniknione następstwo katachrezy. W użyciu codziennym słowa wydają się zawsze sprawdzalne przez fakty, a mówiący sądzi, że są one zagwarantowane pojęciami, które wydają mu się zewnętrzne wobec mowy, gdy tymczasem dyskurs tekstu jest wyłącznie sprawdzalny przez inne słowa, przez tematy, cytaty, krótko mówiąc — przez intertekst. Świat słowny musi wystarczyć sam sobie i im bardziej widoczna jest katachreza, tym bardziej ta weryfikacja jest konieczna pod groźbą bezzasadności. Wystarczy zobaczyć, jak bezzasadność psuje lekturę, z chwilą gdy kody referencji słownych tekstu zaczynają gubić się w pomroce czasu. W systemie intertekstualności kościec referencjalny należy do interpretantu. Przykładem ta proza satyryczna Préverta:

> *Je donne des leçons de diction.*
> *Des leçons de prédication de claudication*
> *de prédiction de malédiction de persécution de*
> *soustraction de multiplication de bénédiction de crucifixion* ⟨...⟩ *avec le programme complet de la soiré* ⟨...⟩
> *et en prime je donne la clef des singes publiée sous la haute direction d'un célèbre anthropopithèque national* [30].

---

[29] M. Leiris, *Mots sans mémoire*. Paris 1969, s. 80.

[30] J. Prévert, *Paroles* (1949): *La Gloire* (Paris 1961, s. 253). Podkreślenie moje. Por. *Spectacle* (1951): *Dans ce temps-là* (s. 255): „*un sage qui détient les fausses clefs des songes* [mędrzec, który dzierży fałszywe klucze do snów]".

[Daję lekcje dykcji. / Lekcje głoszenia kazań kuśtykania / przepowiadania przeklinania prześladowania odejmowania mnożenia błogosławienia ukrzy/żowania ⟨...⟩ z pełnym programem wieczoru ⟨...⟩ / a jako premię daję klucz małp opublikowany pod / wysokim kierownictwem pewnego sławnego małpoluda narodowego].

Dwa konflikty intertekstualne. Pierwszy konfrontuje z modelem do przyjęcia — „daję lekcje dykcji" — galimatias konceptów lub stanów, których się nie naucza („kuśtykanie") albo których nauczanie byłoby niechybnie hipokryzją („błogosławienie", „ukrzyżowanie"). Interpretantem jest przyrostek *-tion* wspólny wszystkim tym słowom, znak przedmiotu nauczania. Łatwa to satyra, która zresztą jest widmem satyrycznym, albo ćwiczeniem, ponieważ automatyzm serii, potwierdzony przez tytuł zbioru (*Paroles* [Słowa]), sugeruje, że same siły języka skazują niektóre konwencje społeczne.

Ten automatyzm nie pozostawia już wątpliwości w drugim konflikcie, ponieważ żaden spór ideologiczny nie mógłby poważnie się na nim zakorzenić. Chodzi o *clef des singes*, oczywistą grę słów z *clef des songes* [klucz do snów, sennik]. Oczywistą i nawet nieco grubą. Jej bezzasadność skwitować można by wzruszeniem ramion, gdyby wynikała ona jedynie ze zwyczajnej opozycji *singe* [małpa] — *songe* [sen]. Ale tak byłoby w przypadku lektury słowo po słowie, co wcale nie jest naturalne. Lektura naturalna pozwala rozpoznać tekst w elemencie parodiowanym — tytuł pewnego dzieła. Lepiej nawet: charakterystyczny tytuł całego gatunku paraliterackiego, *Traumdeutung* [senników] na użytek szerokiej publiczności (lub sprzed Freuda). I też sama lektura wyłania interpretant, który znosi wszelką bezzasadność i nadaje parodiującemu *clef des singes* gwarancję socjolektu, który istniał wcześniej, autorytet przedtekstu językowego. Tym interpretantem jest *monkey-wrench*, dosłownie „małpi klucz", a który potocznie tłumaczy się jako *clef anglaise* [klucz angielski, pol. „francuz"]. Interpretantem, do którego prowadzi silnie zakorzeniony paradygmat różnych przymiotników i przydawek: *clef de contact, clef de voûte, clef des champs, clef de sol* [wyłącznik, zwornik, ucieczka, klucz wiolinowy]. Interpretantem, dla którego przymiotnik *anglaise* służy w pewnym sensie jako zachęta do kontynuowania tego paradygmatu w języku nas otaczającym, a wspomagają nas stereotypowe postawy, jak np. świadomość niebezpieczeństwa ze strony naszych „fałszywych przyjaciół". Zachęcają nas zresztą francusko-angielskie gry słów, na jakie Prévert chętnie sobie pozwala na temat tych fałszywych przyjaciół [31]. Interpretant to tym skuteczniejszy, że *monkey-wrench* jest po-

---

[31] Np. *Spectacle*: *Limehouse*, s. 51: *C'était l'été / à Limehouse / la nuit / et je me voyais double dans la glace de l'armoire à glass / c'est comme ça qu'ils appellent le frigidaire / en Angleterre* [Było lato / w Limehouse / noc / a ja widziałem się podwójnie w lodowej szybie szafy ze szkła / tak nazywają lodówkę / w Anglii]";

dwójnie małpim kluczem — w języku angielskim najzwyczajniej, z powodu metaforycznego użycia „małpy" jako kwalifikatywu, i w języku angielskim widzianym poprzez francuski, ponieważ francuskojęzyczny czytelnik wychwytuje klucz w tej małpie (*key* w *monkey*) [32] lepiej, niżby to zrobił czytelnik anglosaski.

Podobnie do oszczepu Achillesa, który mógł wyłącznie leczyć rany, jakie sam zadał, interpretant może zrodzić konstrukcję agramatyczną jedynie zakładając jej korelat gramatyczny. Tworząc katachrezę w tekście, jest on jednocześnie znakiem tego, co ją kompensuje w języku.

Interpretant, więź między tym, co już z intertekstu zostało powiedziane, a ponownym zapisem, jakim jest tekst, ma więc jako funkcję tworzenie sposobu tego ponownego zapisu i dyktowanie jego reguł odszyfrowywania. Nieodłączny od interpretantu leksykalnego interpretant tekstualny jest ogniwem, które łączy słowo, jednostkę semantyczną, z tekstem, jednostką semiotyczną. Integrując intertekstualność z tym, co już wiemy o literackości w ogóle, pozwala on zrozumieć, w jaki sposób relacja intertekstualna podlega tym samym regułom naddeterminacji, co tekst.

Przełożyli *Krystyna i Jerzy Faliccy*

---

i również *Intermède*, s. 277: „*Le mot Bable est plus nouveau que le mot Bible et le mot Honorible plus exact que le mot Honorable* [Słowo *Bable* jest nowsze niż *Bible*, a słowo *Honorible* dokładniejsze niż *Honorable*]".

[32] Lektura „tekstualizująca", która odkrywa *key* w *monkey*, jest tą samą, która odgaduje hydrę w klepsydrze.