Wolf-Dieter Stempel

Intertekstualność i recepcja

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/1, 339-356

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

WOLF-DIETER STEMPEL

INTERTEKSTUALNOŚĆ I RECEPCJA

Gesang Weylas Mörikego zaczyna się od wersów:

Du bist Orplid, mein Land!
Das ferne leuchtet;
vom Meere dampfet dein besonnter Strand
den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

[Tyś jest Orplid, mój kraj! / Co lśni w oddali; / nad morzem kłębi się twój osłoneczniony brzeg / we mgle, co zwilża oblicze bogów.]

Kto to jest Weyla, co to Orplid? Jak zwykle w takich przypadkach, interpretator może założyć, że czytelnicy z końca lat trzydziestych XIX w., dla których wiersz napisano, wiedzieli i w taki lub inny sposób uruchamiali w swoim rozumieniu wiersza aluzję do dzieła, w którym Weyla i Orplid uformowani zostali w kształtach pełnych znaczenia. Dzisiejszy czytelnik jednak, utraciwszy tę — i nie tylko tę — wiedzę, może co najwyżej domniemywać z kontekstu wiersza, że Weyla jest zapewne mityczną postacią płci żeńskiej, a Orplid mityczną nazwą kraju; doprawdy, jak wolno się obawiać, bardzo skromna przesłanka, która zawieść może nawet do błędnej interpretacji. Kto jednak nie wie, kim jest Hamlet, i nie zna dramatu Szekspira łącznie z monologiem *To be or not to be*, ten — jak pokazała Carmela Perri — linijki z wiersza Eliota *Pieśń miłosna Alfreda J. Prufrocka: „I am not Prince Hamlet nor was meant to be"* [Nie! Nie jestem księciem Hamletem, nikt mnie nie brał za niego] właściwie nie może odczytać inaczej niż: *„I am not, nor was meant to be, some royal personage* [Nie jestem ani nie byłem uważany za jakąś królewską osobistość]" (Perri 1978: 296). Dlatego nie rozumie on tego miejsca (i innych podobnych aluzji w tekście), a jeśli nawet będzie jeszcze w stanie uświadomić sobie tę niemożność w odniesieniu do imienia Hamlet, to już aluzyjność odwołania do *to be* będzie dlań po prostu ukryta.

[Wolf-Dieter Stempel (ur. 1929), niemiecki romanista i teoretyk literatury, profesor uniwersytetu w Hamburgu, autor wielu prac dotyczących zwłaszcza struktury tekstu.

Przekład według: W.-D. Stempel, *Intertextualität und Rezeption.* W: *Dialog der Texte.* Wien 1983, s. 85—109.]

Dość tej gry. Co się tyczy wiersza Mörikego, powszechnie przecież wiadomo, że imiona własne Weyla i Orplid są wymyślone przez poetę. Czyż jednak wiedza o tym istotnie ma dla zrozumienia wiersza tak zasadnicze znaczenie, iż niewiedza wiodłaby z kolei do chybionej lub tak czy inaczej „niedoskonałej" wersji? W iluż wierszach spotykamy imiona własne, o których nic bliższego nie wiemy! Niekiedy dopiero po uczonych roztrząsaniach dowiadujemy się, co one znaczą, lub tylko, co one mogą znaczyć, a mimo to odnośne wiersze przemówiły do nas, poruszyły nas, sądzimy, że coś z nich zrozumieliśmy, pod pewnymi warunkami potrafimy nawet nasze rozumienie wykazać na samym tekście. Orplid — jakże fascynująca, „świetlista" nazwa, już sam kształt brzmieniowy i obcy akcent wyrazowy sugeruje oddalenie w jakimś „nie-tutaj", a jednak, jako miejsce mityczne, poprzez zaklęcie emfatycznej apostrofy brana jest niejako w posiadanie lirycznego „ja" (tu-teraz). Zrezygnujmy jednak z próby zarysowania, co w tym tekście przykuwało uwagę tak wielu czytelniczych pokoleń. Mörike (i jego przyjaciel Amadeus Bauer), wymyślając Orplid, miał przed oczyma, jak zaznaczył, „ziemię, leżącą poza obrębem znanego świata", „izolowaną wyspę, gdzie żyłby krzepki lud bohaterów", a której położenie „(wyobrazić) sobie można na Oceanie Spokojnym między Nową Zelandią a Ameryką Południową" [1]. Jest to, jak wszelkie tego typu świadectwa i informacje, pouczające w historycznym, zewnętrznym sensie, nie wnosi jednak nic istotnego do estetycznego rozumienia wiersza. Co więcej, nie da się nawet wykluczyć, że takie *biographica* (tutaj np. geograficzna konkretyzacja) mogą niekorzystnie oddziałać na bezpośredniość estetycznego wrażenia i na proces czytelniczej konkretyzacji [2].

Zostawmy poza polem obserwacji kazus Hamleta i wszystko, co można by jeszcze przytoczyć spośród zatrważających przykładów zapoznawania relacji intertekstualnych. Problem recepcji, który powinien tutaj stanąć w centrum uwagi, zdaje się widoczny jak na dłoni. Co prawda, tylko zdaje się. Badania nad intertekstualnością bowiem, o ile można je dzisiaj objąć jeszcze wzrokiem, są zdominowane przez pytanie, w jaki sposób, poprzez jakie procesy powstaje i rozwija się „dialog" (czy tylko związek) z odnośnymi tekstami. Zresztą niezależnie od pytania, budzącego w dyskusjach znaczne kontrowersje, o możliwość każdorazowego

---

[1] Informację tę co prawda kładzie Mörike w powieści *Maler Nolten* w usta aktora Larkensa, który pojawia się jako autor intermezzo *Ostatni król Orplidu* i opowiada swej wytwornej publiczności o powstawaniu sztuki; informację tę można jednak rozumieć na wskroś biograficznie (tekst według wydania H. Meyera, *Werke und Briefe*. 3. Band: *Maler Nolten*. Stuttgart 1967, s. 95n.).

[2] Nie wyklucza to wcale interpretacji usiłującej estetycznie spożytkować ów fakt biograficzny (np. interpretując go jako gest mitycznego odnalezienia „ja" lirycznego).

rozpoznania, jakie relacje do wcześniejszych tekstów ustanowione są w odnośnym dziele, nikt z reguły nie zastanawia się nad tym, czy lub w jaki sposób zjawiska intertekstualne, które właśnie badamy, mają znaczenie dla czytelnika, o ile nie imputuje się po prostu, że czytelnicy w epoce powstania dzieła potrafili bez trudności dokładnie rozpoznać, a nawet zrekonstruować relacje intertekstualne. A więc interpretator naukowy jako medium zapośredniczające konteksty, co umożliwia oślepłemu czytelnikowi [*Objektleser*] pełne czy w ogóle poprawne rozumienie dzieła literackiego? Dla interpretatora to bez wątpienia wdzięczne zadanie o głębokiej motywacji zawodowej. Ale w tym przynajmniej punkcie nie od razu widoczny jest dystans, jaki dzieli praktykę nowej archeologii tekstu od badania wpływów, utrzymanego w starym stylu. Sugestię taką, o ile się ją w ogóle rozważa, od Julii Kristevej począwszy, z reguły wprost się odrzuca — choć nie całkiem jednomyślnie — i nie ma też przecież wątpliwości, że można by tu przytoczyć stosowną ewidencję osiągnięć. Mają one jednak zróżnicowane znaczenie i zasięg. Jeśli pozostawić na uboczu refleksję czysto teoretycznoliteracką — która, czegokolwiek dotyczy, jest tylko wtedy interesująca, gdy wybiega poza ustalenie intertekstualnego uwikłania zasadniczo każdego tekstu literackiego — to z pewnością pożyteczne są prace, które zajmują się wielością form intertekstualnych nawiązań lub badają dokładniej pewne ich typy (np. aluzję [3], odnośne gatunki tekstowe, jak parodia, pastisz i inne [4]). Na szczególną aprobatę zasługują szczegółowe analizy, które usiłują przywołane, implikowane bądź z takich czy innych względów zakładane referencje intertekstualne zintegrować w konstrukcji znaczeń danego dzieła, zamierzając w ten sposób uczynić właśnie to, co z reguły zaniedbywało lub czego dokonywało jedynie w niedostatecznym stopniu dawnego pokroju badanie wpływów (dwa odnośne artykuły, Rainera Warninga i Wolfa Schmida, będą poniżej omówione dokładniej). Lecz nawet rozwinięcie analiz intertekstualnych na płaszczyźnie opisu i interpretacji danego dzieła, co może się wydawać analiz tych zwieńczeniem, zasadniczo nie anuluje starego pytania: jakie znaczenie mają właściwie takie przedsięwzięcia lub o ile są one interesujące w perspektywie recepcji? Nie można przecież wyjść z ogólnego założenia, że stwierdzane każdorazowo referencje intertekstualne dostępne są również w postrzeganiu jakości na płaszczyźnie przedmiotowej czy, mówiąc dokładniej: że można je uprzystępnić. Dopóki nie weźmie się tego pod uwagę, aprioryczne odsyłanie czytelniczych konkretyzacji, które rozmijają się z nowo uzyskanymi wynikami intertekstualnych badań danego tekstu, na margines

---

[3] Por. Ben-Porat (1988), a zwłaszcza rozwijającą temat pracę Perri (1978).

[4] Por. obszernie o tym niedawno Genette (1982).

„ahistorycznych, woluntarystycznych" podejść interpretacyjnych wydaje mi się przedwczesne (Schmid 1981: 127). Należałoby więc, być może — o ile intertekstualność nie da się odnieść jedynie do identyfikowalnego w każdym przypadku, bo wyrażonego *explicite* sygnału — pogodzić się zasadniczo z niepewnością każdego sposobu rozumienia tekstu, już choćby dlatego, że nawet liczba i zakres relacji nie zawsze da się wiarygodnie określić. Ten rodzaj niepewności odnosi się w zasadzie do wyników interpretacyjnych osiąganych na płaszczyźnie naukowego oglądu, nie ma jednak miejsca w konkretyzacji czytelniczej.

Michael Riffaterre wziął się ostatnio do problematyki intertekstualności z wielką stanowczością i jest jedynym (o ile dobrze widzę), dla którego czytelnik jest argumentem uzasadniającym wyższość nowego podejścia do krytyki źródeł i badania wpływów. O relewantności podobieństw między dwoma dziełami — twierdzi on — rozstrzyga nie fakt filiacji, lecz relacja, jaką konstytuuje sam czytelnik (Riffaterre 1979a: 31, 1981: 4n.), i to wskutek tego, że przy lekturze tekstu — przez odniesienie do jego normy — czytelnikowi rzucają się w oczy dysonanse („anomalie", „agramatyczności" w najszerszym znaczeniu) i wyzwalają „mechanizm intertekstualny" w taki sposób, że czytelnik poszukuje źródła tych elementów i dzięki tym niezgodnościom odkrywa *signifiance* [znaczenie] tekstu, z którym obcuje. Przedsiębrana przez czytelnika relatywizacja nie dokonuje się przy tym, jak podkreśla Riffaterre, dowolnie; konkretyzuje się ona raczej według strukturalnych wzorców (dla których wiązane ze sobą teksty dostarczają każdorazowo wariantów) lub za pośrednictwem „interpretantu" (w Peirce'owskim sensie), który uprzystępnia wcześniejszy tekst jako „przedmiot" tekstu nowego (Riffaterre 1979b: 498, 1980: 9n., 1988: 302n.).

Bez trudu rozpoznajemy, że Riffaterre argumentuje tutaj w ślad za własną teorią bodźca stylistycznego (por. Riffaterre 1972), nie licząc się jednak ze szczególną problematyką, która pojawia się wraz z przeniesieniem teorii bodźca na oś historyczną; o ile w Riffaterre'owskim ujęciu „stylistyki strukturalnej" instancja arcyczytelnika [*archilecteur*] umiejscowiona była jeszcze na systematycznej płaszczyźnie postrzegania tekstu, o tyle w nowym ujęciu czytelnik powinien zauważone anomalie wewnątrztekstowe pojmować i interpretować zewnątrztekstowo, tzn. uwzględniać uprzednio powstałe teksty; żądanie, które można postawić jedynie profesjonalnemu odbiorcy. Jeśli nawet istotnie „kompetencja językowa przeciętnego Francuza" implikuje przyznanie znaczenia humorystycznego pewnemu passusowi u Laforgue'a, nawiązującemu do cytatu z La Fontaine'a (Riffaterre 1979b: 498), to czytelnik-amator będzie miał na tej drodze z pewnością więcej trudności, niż zdaje się przyjmować Riffaterre, a już wręcz nie sposób zaakceptować wyobrażenia, jakoby na podstawie wyczuwanych „agramatyczności" czytelnik uświadamiał sobie referencje intertekstualne (w sensie „postulatu") nawet wtedy, gdy samo

źródło nie jest mu znane (1980: 6)[5]. Z tej perspektywy w każdym razie poglądy Riffaterre'a na intertekstualność nie różnią się znacznie od zapatrywań innych autorów badających transpozycję intertekstualną po stronie twórcy, choć uwypuklają one ich jednostronność przez to, iż żywiona nadzieja, by procesy recepcyjne mogły być badane na płaszczyźnie przedmiotowej, pozostaje wskutek zabsolutyzowanej perspektywy historycznej, praktycznie rzecz biorąc, niespełniona. Zapewne znaczenie wydobyte z wcześniejszych tekstów wnosi coś do rozumienia transformowanych elementów także na płaszczyźnie komunikacyjnej: w przykładach Riffaterre'a (które dotyczą zwykle tylko niewielkich fragmentów tekstu) nowo uformowanym wariantom towarzyszy ironia, humor itp. Z drugiej strony nie zaskakuje przecież, że zasada „fundamentem tekstualności jest intertekstualność" (Riffaterre 1988: 298) wiedzie niekiedy do raczej osobliwej problematyki[6].

*

Jeśli, jak dotąd czyniono, rozróżnia się czytelnika-amatora i naukowego badacza, to należy wpierw wymienić kilka warunków, które trzeba postawić w odniesieniu do czytelnika-amatora. Oczywiście nie chodzi o to, byśmy w tym kontekście chcieli dowartościowywać tych, którzy są nowicjuszami w świecie lektur, lub tych, którzy przypadkowo zbłądzili na niedostępny dla nich teren literacki. Z łatwo zrozumiałych względów czytelnik, o którym tu mowa, rekrutować się może jedynie spośród niewielkiej grupy, która w obcowaniu z trudniejszymi dziełami literackimi wykształciła w sobie wrażliwość estetyczną i zdobyła coś w rodzaju wykształcenia literackiego, którego zakresu nie da się tu, rzecz jasna, dokładnie ustalić, zawiera ono wszakże co najmniej wyobrażenia (choćby nawet bardzo mgliste) o ważnych epokach literackich i o kilku reprezentatywnych dla nich dziełach literackich oraz w połączeniu z tym znajomość i ogólną wiedzę o historycznych procesach rozwojowych literatury.

---

[5] Nawet L. Jenny, który w nieco naiwny sposób kojarzy problematykę intertekstualności z procesem lektury („każde odniesienie intertekstualne jest miejscem alternatywy: albo kontynuować lekturę, traktując jej fragment jak każdy inny ⟨...⟩, albo wrócić do pratekstu, dokonując czegoś w rodzaju anamnezy intelektualnej"), twierdzi podobnie, że alternatywa ta otwiera się tylko przed osobą analizującą tekst (Jenny 1988: 276).

[6] Jak np. wtedy, gdy Riffaterre szuka objaśnienia, dlaczego w pewnym dłuższym cytacie z Lautréamonta natrafić można — w porównaniu z jego „intertekstem" — na tak „dużą przesadę w satyrze" (myśli przy tym m.in. o „agresywności" autora i o „pesymizmie tematu", 1988: 310). Jest zresztą zadziwiające, że Riffaterre dopuszcza możliwość rozumienia czytelniczego, nie zorientowanego na specyficzne zagadnienia intertekstualności, właśnie tam, gdzie chodzi mu o ilustrację podejścia historycznoliterackiego (1979a: 91n.).

Oczywiście tak określone są warunki odnoszące się przede wszystkim do współczesności; w dawniejszych epokach znajomość literatury wśród wytrawnej publiczności (tj. przez długi czas w ogóle wśród publiczności czytającej) była niezaprzeczalnie obszerniejsza i dokładniejsza niż dzisiaj, zwłaszcza jeśli idzie o obycie z tradycją literacką, i tę różnicę biorą pod uwagę właśnie ci badacze, którzy — jak powiedziano — wydobyte przez siebie relewancje intertekstualne w tekstach minionych epok poddają uwadze współczesnego czytelnika. Istotnie, w pierwszej chwili można by pomyśleć o ujęciu historycznego zróżnicowania warunków lektury w ten sposób, że przedstawiałyby się one jako historycznie zmienne układy odniesienia, przyporządkowane każdorazowym wzorcom twórczym literatury wytrawnej, wskutek czego praktykę intertekstualną należałoby wyobrazić sobie w sposób poniekąd „zsynchronizowany". Oznaczałoby to więc, że w obrębie pewnego kulturowego modelu, np. w modelu imitacji obowiązujących wzorców historycznych, praktyka twórczości literackiej uruchamiała również odpowiednie czynności recepcyjne. Ponieważ nie trzeba do tego wyraźnych wskazówek w tekście, przeto zadaniem nowoczesnego czytelnika, chcącego wymierzyć konstytutywną w danym przypadku skalę intertekstualną, byłoby — w trakcie odbioru takiego tekstu — kierowanie się tym modelem kulturowym.

Tą drogą jednak nie osiągnęliśmy wiele, może nawet zupełnie nic. W istocie mało przemawia za tym, by wspomnianą synchronizację, nawet w odniesieniu do modelu *imitatio*, wyobrażać sobie rzeczywiście w ten sposób, że współczesny czytelnik dla uzyskania „lektury całościowej [*lecture complète*]" (Riffaterre 1988: 307) uprzytamnia sobie wszystkie uchwytne odwołania, mające przecież bardzo zróżnicowaną rangę (zakładając oczywiście, że chodzi przy tym o naturalny akt recepcji estetycznej, a nie o wyszukiwanie „passusów" w dziele). Przecież nawet przyjmując w płaszczyźnie ogólnej, że autorzy, obmyślając swe dzieła, nie abstrahują całkowicie od kompetencji, jakie można w danym czasie przypisać czytelnikowi, nie orzekamy jeszcze nic o sposobie, w jaki czytelnik odbiera i pojmuje intertekstualne zaangażowanie [*Investitionen*] dzieła literackiego. Bez wątpienia wolno więc najpierw spytać, czy zrozumienie tego intertekstualnego zaangażowania jest w ogóle konieczne, więcej nawet: o ile jest ono, zasadniczo rzecz biorąc, w ogóle możliwe? Czy należałoby teraz wyjaśnić ograniczenia istniejące w tym względzie, czy miałoby to wyczerpywać się w niczym więcej, ale też w niczym mniej, niż w legitymizacji lektury czytelnika-amatora (który odpowiada wskazanym wyżej warunkom), w legitymizacji albo — dokładniej mówiąc — emancypacji wobec uczestnictwa wyszkolonego interpretatora, i to na płaszczyźnie teoretycznej, bo zrazu tylko na niej problem tego rodzaju można w ogóle postawić. Nawet jeśli rozsądnie rzecz biorąc, rezultatu takiego nie można traktować jako ostatecznego celu, to wydaje się, że istnieje dość powodów, by przeprowadzić wreszcie krytyczne porówna-

nie różnych zasobów kompetencyjnych w zakresie postrzegania i rozumienia.

Rozważane niżej punkty widzenia były, jak należało zresztą oczekiwać, wielokrotnie dyskutowane, a ich znaczenie jest z pewnością sporne. Dlatego użyty tu pobieżny tok argumentacji ma raczej szkicowy charakter, zgodnie z celem niniejszych uwag, którym są nie tyle sformułowania „pozytywne", ile zainspirowanie do krytycznej refleksji.

Pierwsze zagadnienie, które tu rozwiniemy, dotyczy autonomii literackiego dzieła sztuki. Można ją uzasadniać przede wszystkim zdarzeniowym charakterem, przysługującym dziełu jako indywidualnemu rezultatowi artystycznego aktu tworzenia. W zasadzie należy przyjąć, że wszelkie zewnętrzne odniesienia wchłaniane są przez tę samoistność, która jednak nie uzależnia się od tych relacji ani nie jest przez nie w istotny sposób ograniczana. Dzieła literackie, niesamodzielne w tym znaczeniu, że istnieją jedynie, by tak rzec, przez relacje do innych, wcześniejszych dzieł lub w tych relacjach mieszczą się bez reszty, są sprzeczne same w sobie. Natomiast jeśli odniesienie do tekstów referencyjnych [*Referenztexte*] podlega tematyzacji, jak w parodii i większości form pastiszu, to właśnie ono kształtuje się wówczas jako samoistne zdarzenie estetyczne, reprezentatywne dla tekstu. Gdy jednak ukształtowanie takie jest chybione albo nie pojawia się wcale [7], dzieło tego rodzaju traci możliwość estetycznego (niekiedy i prawniczego) uzasadnienia swej egzystencji. Łatwo się co do tego zgodzić, a jednak współczesne analizy intertekstualne nie posuwają się tak daleko, by samoistność badanego dzieła uznawać dopiero po wykazaniu procesów transpozycyjnych. Także prace o aluzji literackiej — i to nawet wówczas, gdy (np. Perri 1978: 300) twierdzą, iż warunkiem powstania aluzji jest jej rekonstruowalność [*Möglichkeit des Nachvollzugs*] — biorą na ogół pod uwagę, że odpowiednie „sygnały [*marker*]" mają w obrębie potencjalnego świata tekstu wyjściowego „znaczenie dosłowne" (Perri 1978: 300, podobnie Jenny 1988: 276, który mówi o „alternatywach"). Nie inaczej orzeka Genette (1982: 450), choć właśnie odwołanie do „hipotekstu" jest istotnym aspektem „hipertekstualności", uznanej przezeń za podstawową.

To, co tu powiedziano, z pewnością nie jest sposobem zaradzenia sytuacji gorzej uposażonych czytelników, którzy z braku szczegółowych wiadomości historycznoliterackich zadowalają się samym dziełem, gdy muszą się z nim jako tako uporać; jest to centralne zagadnienie dzieła sztuki w ogóle i z tej perspektywy przyznać można intertekstualności jedynie podrzędny charakter.

---

[7] Myślę tu o pastiszach, które — o ile poprzestają jedynie na naśladowaniu stylu jakiegoś autora — nie osiągają większej rangi niż numer w teatrzyku *variétés*. Co prawda w tej absolutnie powierzchownej postaci rzadko można je napotkać w samoistnej publikacji. Ostatnio obszernie o pastiszu Genette (1982).

Samoistność dzieła literackiego jako rezultat artystycznego aktu twórczego ma swój odpowiednik w „aktualnym" charakterze recepcji. Postrzeganie i konkretyzacja obiektu są czynnościami, które mają swe źródło w materialnym charakterze [*Gestaltcharakter*] dzieła oraz środkach wyrazu [*Prägnanz*] i wiążą się w elementarny sposób z przeżyciem estetycznym, spełniającym się *hic et nunc*. Ujawnia się to również i tam, gdzie — z historycznego punktu widzenia — szczególne właściwości tekstu nie tkwią w użyciu nowych technik i środków estetycznych, w opracowaniu nowej tematyki, lecz przejawiają się głównie jako sposób realizacji tego, co w gruncie rzeczy znane jest czytelnikowi z jego doświadczeń i wiedzy, zebranych w trakcie lektur. Nawet jeśli u podstaw danego dzieła leżą wzorce epigońskie czy całkiem obiegowe, to już sama ich unaoczniona manifestacja nadaje tekstowi charakter zdarzeniowy i materialny [*Ereignis- und Gestaltcharakter*], również dlatego, że manifestacje kompleksowego wzorca, ustanowionego przez wybitny tekst lub przez gatunek, nieuchronnie różnią się od siebie. Innymi słowy: „pozytywne" konkretyzacje czytelnicze są w tym przypadku równie prawdopodobne jak wtedy, gdy mamy do czynienia z substancjalną innowacją, a w praktyce czytelniczej zapewne nawet częstsze. Bo jeśli nawet dopuścić, że dzieła literackiej przeszłości, które także w późniejszych czasach potrafią jeszcze przykuć uwagę czytelnika-amatora, są najczęściej tego rodzaju, że zajmują w rozwoju literatury miejsce szczególne, to przecież zdolność otwarcia się na nie wcale nie wymaga koniecznie, by te ewolucyjnie określone walory stały się w odbiorze jakościami, raczej na odwrót — wynika ona z tego, że możliwa jest zdarzeniowa aktualizacja historycznego wzorca, dokonywana z historycznego dystansu.

Powiedzieliśmy więc właściwie coś, co nie wymaga zresztą szczególnych komentarzy. Wolno zapewne, a nawet trzeba w związku z aktualnymi cechami aktu komunikacji, mówić o „immanentności" w całkiem specyficznym znaczeniu, ale jasne przecież, że jest ona — jak autonomia w ogóle, czy to dotycząca procesu kształtowania, czy też czynności recepcyjnych — związana z konkretnymi warunkami historycznymi. Ich uwzględnienie traktować należy jako ogólnie pojętą (choć odniesioną zwłaszcza do recepcji tekstów historycznych) przesłankę, umożliwiającą doświadczanie samoistności i samowystarczalności postrzegania estetycznego i odbioru, i dlatego charakterystyka czytelnika, dokonana wyżej, także musiała wziąć ten aspekt w rachubę. Oznacza to, mówiąc konkretniej, że znajomość wąsko i szeroko pojętej sytuacji wyjściowej — w sensie specyficznych właściwości gatunku — reprezentowanej przez wybitne teksty niezbędna jest, by właściwie podejść do dzieła literackiego. Należy sądzić, iż tak rozumiana wizja historyczna jest z pewnością w perspektywie intertekstualnej głównym punktem krystalizowania się odbioru (od tego wychodzi w swych rozważaniach Laurent Jenny 1988: 265n.). Dlatego zdaje się raczej nie nasuwać wątpliwości, że zagadnienie,

jakim jest doniosłość zjawisk intertekstualnych w recepcji, da się wstępnie określić w ten sposób, że czytelnik — dla uzyskania dostatecznej konkretyzacji, „szczęśliwej" w technicznym sensie — może zadowolić się uprzytomnieniem sobie tego, co danemu dziełu właściwe jest jako minimum, potrzebne dla zaistnienia intertekstualności, pojętej ogólnie i gatunkowo.

Trzeba jednak zważyć, że w ten sposób stanęłoby pod znakiem zapytania samo pojęcie intertekstualności, i to nie tylko dlatego, że miałoby ono wtedy już niewiele wspólnego z ogólnie przyjętym (co prawda, w sumie rzecz biorąc, dość niejasnym) pojęciem rozumienia, ale i dlatego, że do historycznych uwarunkowań, które brać trzeba pod uwagę przy odbiorze tekstu, należą przecież nie tylko teksty i tradycje gatunkowe, lecz także zasoby wiedzy historyczno-kulturowej. Skoro jednak rozróżnienie to nawet w badaniach nad intertekstualnością nie jest traktowane jako niekontrowersyjne, a w pracach o aluzji literackiej traci całkowicie sens (por. Perri 1978: 305), można zeń tutaj całkowicie zrezygnować. Przecież w wielu przypadkach, np. przy opracowaniach motywów mitycznych, nie sposób rozstrzygnąć, czy dają się one w ogóle odnieść do określonego tekstu referencyjnego, gdyż motywy takie oderwały się niejednokrotnie od pierwotnych tekstów i stały się częścią wiedzy kulturowej. Co więcej, należy w ogóle wyjść z założenia, że przetwarzane i zbierane przez nas doświadczenia z poszczególnymi językowymi dziełami sztuki, odnoszące się do treści uformowanych w dziełach, do właściwości formalnych (np. stylistycznych) czy też do obu tych płaszczyzn, wykazują skłonność do nabierania cech ogólności. Oczywiście, tendencja ta w zasadzie pojawia się również, gdy przetwarzamy przeżycia jednorazowych zjawisk w sferze życia codziennego, w obcowaniu z literaturą znajduje ona jednak o wiele bardziej zróżnicowane i wyraziste punkty zaczepienia, a poza tym, stając się własnością zbiorową, krystalizuje się w formach, które są trwalsze i dają się łatwiej zaktywizować. Zwłaszcza — by wymienić tylko niektóre przykłady — to, co nazywamy skarbnicą cytatów, paradygmatyczne typy zachowań i zdarzeń, nazywane najczęściej według imion egzemplarycznych protagonistów (Syzyf, Narcyz, szczęśliwy Hans), znaczące regiony (Arkadia, Inferno), ale i tytułowe postacie, metonimicznie zastępujące sławne dzieła literackie (Don Kichot, Hamlet, Faust), stały się elementami wiedzy kulturowej, choć przecież taka niemal emblematyczna reprezentacja wcale nie musi być końcowym etapem omawianego procesu rozwojowego. Elementy kompetencji literackiej, a także, co jasne, ogólnokulturowej, które przechowywane są w wiedzy zbiorowej, są niekiedy — zakładając odpowiedni zakres i wyższą jakość kultury czytelniczej — bogatsze i bardziej zróżnicowane, uzyskują często jedynie status średniej egzemplaryczności, np. jako reprezentatywna scena z dramatu czy powieści, przy czym nie będzie nam tu chodzić o rozmaite różnice stopnia i o ich skalę.

Po stronie czytelnika znajduje się więc zapewne większy materialny potencjał komunikacyjny, na którym bazować może autor, niż mogłoby się zrazu wydawać. Należy wszakże pamiętać, że uogólnienia, wyrażające się w wymienionych reprezentacjach, mogą wprawdzie w akcie recepcji nabrać cech żywotności, ale cofnąć się, tj. zreindywidualizować i skonkretyzować, mogą tylko w takim stopniu, w jakim odnośny tekst sam w tym pomaga czy dostarcza niezbędnych informacji, co jest konieczne właśnie wtedy, gdy te kolektywne reprezentacje nie są już tylko wartością w ten lub inny sposób i wciąż na nowo wypracowywaną przez indywidualnych czytelników, lecz mają jako takie swą cenę i są w obiegu. Lecz brak takiej eksplikacji w tekście nie oznacza bezwarunkowo uszczerbku czy ograniczenia możliwości konkretyzacyjnych. Dość wspomnieć sonet Nervala *El Desdichado*: „Zdaje się on składać z literackiej aluzji i autocytatu" [8], a jednak nawiązania do Scotta, do romansu o Amadisie, do Homera i Wergiliusza, do neoplatonizmu, nie dają się uruchomić w całej swej pełni przez odwołanie do ich szczegółowych przejawów. Raczej działają one głównie jako nastrojowe ewokacje i jako element konstrukcji „mitycznego świata wewnętrznego" wchodzą w skład samoistnej konstelacji sonetu. Jeśli wskutek tego czytelnik-amator nie potrafi szczegółowo prześledzić transpozycji tekstu referencyjnego i nie da się skłonić do dodatkowej lektury odpowiednich tekstów, by uzyskać „kluczowe" przeżycie, i jeśli z drugiej strony konieczność ogarnięcia dystansu intertekstualnego niekiedy zdaje się po prostu nie istnieć, to chciałoby się pójść krok dalej i spytać, czy w ogóle usprawiedliwiony jest postulat *lecture relationnelle* (Genette 1982: 450, dobitniejszy wywód u Schmida 1981), czyli porównawczej aktualizacji tekstu wcześniejszego ze wszystkimi jego szczegółami, dokonującej się podczas odbioru na płaszczyźnie przedmiotowej. Bo przecież, by nowe ukształtowanie stało się dostępne bezpośredniemu przeżyciu, nie wystarczy zapewne sama aktualizacja, chyba że chodzi o jednoznacznie komiczne odwołania. Parodię i pokrewne gatunki parafrazujące [*Reflexgattungen*] należy jednak traktować raczej jako przypadek szczególny, przede wszystkim dlatego, że tekst referencyjny często jest w tekście parafrazującym [*Verarbeitungstext*] materialnie obecny, a jego transformacja dokonuje się poniekąd w widoczny sposób (np. jako ironiczna pseudoidentyfikacja). Jeśli jednak przekształcenie musimy wynajdywać, wykrywać, interpretować dopiero poprzez konfrontację dwóch tekstów, to nasuwa się pytanie, w jaki sposób taka dwuwymiarowość procesu konkretyzacji miałaby współgrać z zasadniczo jednowymiarową perspektywą „uczestnika" [*participant*].

Oczywiście wiadomo, że ta ostatnia perspektywa nie wyklucza wcale wrażliwości wobec tego, co historyczne. Wymienione czynniki gatunkowe rozumienia tekstu implikują, że współczesna publiczność w ogóle po-

---

[8] Por. interpretację u Stierlego (1967: 109 n.).

strzega innowacje. Nie oznacza to jednak, że można je za każdym razem rozpoznać jedynie dzięki interpretacyjnemu ogarnięciu dystansu do odpowiednich tekstów wcześniejszych, a nie dzięki strategii uprzystępniania, tkwiącej w samym dziele. Nie jest też z góry przesądzone, że porównanie historyczne zawsze da czytelnikowi coś więcej niż możność zdawkowego skwitowania [*Aha-Erlebnis*], tj. że będzie dlań interesujące także estetycznie. Wszystko zdaje się raczej przemawiać za tym, że uświadomienie sobie wymiaru „wertykalnego" — tam przynajmniej, gdzie da się on wyprowadzić z tkanki określonego tekstu wcześniejszego — jest operacją „obserwacyjną [*observer-Operation*], dokonującą się w istocie na metapoziomie. Oznacza to jednak, że czytelnik-amator, gdy zręcznie podprowadzony lub też inaczej skłoniony — wykonuje tę operację, porzuca proces komunikacji estetycznej z dziełem. Często usiłowano objaśnić „ciemną" lirykę Mallarmégo przez udowadnianie lub analizowanie tego, co on sam określał jako „mieszaninę jakichś zamierzonych powtórzeń" i uważał w mniejszym lub większym stopniu za składnik niemal wszystkich książek (cyt. za Jenny 1988: 265). Jeśli zintegrowanie określonych elementów tekstu wcześniejszego badane jest rozważnie, to nie można zapewne nic temu zarzucić. Trzeba wszak jasno zdać sobie sprawę, że pod względem teoretycznym nie przysługuje temu inna doniosłość niż podobnie pomyślanym pracom, które dotyczą łatwiej zrozumiałych tekstów innych autorów. Gdyż nawet tam, gdzie miałoby się powieść wytłumaczenie znaczenia, jakie konkretny proces transpozycji ma w perspektywie estetyki odbioru, zabieg ten nie zastąpiłby objaśnienia, które trzeba wydobyć ze struktury całego tekstu.

W tym kontekście rozmyślnie unikałem wykluczania z góry tego, co po dotychczasowych rozważaniach wydać się musi co najmniej problematyczne; chodzi o przetworzenie procesu transformacji intertekstualnej w efektywną jakość, dostępną w przeżyciu estetycznym. Wielokrotnie reprezentowano pogląd, że skoro nawet nieuruchomienie wymiaru referencyjnego nie ogranicza trwałości i oddziaływania dzieła, to jednak uwzględnienie go powoduje z pewnością w z b o g a c e n i e rozumienia tekstu, i wiele zdaje się przemawiać za tym, niezależnie od teoretycznych rozważań, które nas dotąd zajmowały [9]. Tak więc w świetle naszej problematyki interesujące być może krótkie rozpatrzenie przynajmniej jednego przykładu, w którym pogłębione rozumienie osiągalne jest poprzez przywołanie powiązań intertekstualnych. Rainer Warning usytuował niedawno *Do przechodzącej* Baudelaire'a z cyklu *Obrazy paryskie* w tradycji so-

---

[9] Por. np. S c h m i d (1981, zwłaszcza s. 127), G e n e t t e (1982: 451). Genette wiąże „zysk" z każdym „hipertekstem", który jest jako taki postrzegany. Ponieważ jednak kategoria „hipertekstu" obejmuje wyraziste gatunki parafrazujące, przeto ów „zysk" nie jest niemalże niczym więcej niż komponentem właściwego rozumienia.

netu petrarkowskiego i w tradycji *stil nuovo*. Z perspektywy tego układu odniesienia, wpisanego w Baudelaire'owski sonet nawet na poziomie leksykalnych zbieżności w opisie postaci, jako niewystarczającą określił on interpretację jednoznacznie uwypuklającą wrażenie przemijalności [*das Transitorische*] w zetknięciu z nowoczesnym wielkim miastem. Przeciwnie, demonstruje on, w jaki sposób rzutowanie przeżycia, nabierającego kształtów, na teksty referencyjne, stwarzające aurę, koresponduje ze związkiem między nowoczesnym odczuciem przemijania [*fugitif*] a tym, co wieczne [*éternel*], w jego antykizującym przedstawieniu. Pokazuje również, jak wskutek tego samo ekstatyczne przeżycie staje się dostępne doświadczeniu jako konstrukcja poetycka w Baudelaire'owskim sensie.

Nie będziemy tu w szczegółach odtwarzać pracy Warninga. Kilka uwag może jednak wystarczyć, by ogarnąć zakres nowo wprowadzonych relacji [*Referenz*] intertekstualnych, których efektywność estetyczna zostaje przez Warninga uwidoczniona, a których uwzględnienia żąda on w konsekwencji od czytelnika. Niezależnie od tego, że dotąd, tj. do Warninga, nikt właściwie nie dostrzegł tych relacji, istotnie wydaje się możliwe, że czytelnik je „zrealizuje", choć pod szczególnymi warunkami, które — jak wolno sądzić — wcale nie przeczą powyższym rozważaniom. W niniejszym przypadku nie chodzi o odniesienia do zróżnicowanych cech indywidualnych danego tekstu (Dantego czy Petrarki), lecz o uruchomienie jednej z modelowych sytuacji, tkwiących w tradycji lirycznej, ciągnącej się przez stulecia, a więc o fragment „genologicznej" intertekstualności, fragment, który zapewne w wyjściowym potencjale literackim czy kulturowym współczesnej publiczności nie był już szeroko reprezentowany, i dlatego właśnie nie można było go po prostu przywołać, a tylko wyraźnie dopuścić do głosu poprzez tematyzujące puentowanie. Dwuwymiarowe rozszczepienie aktu lektury (zob. wyżej) nie jest więc wcale pożądane, gdyż tekst — dzięki swemu gatunkowemu ukształtowaniu — potrafi zintegrować wymiar „wertykalny".

Widoczny staje się teraz wniosek, który zdaje się wiązać ze zreferowaniem fachowych analiz owej dwuwymiarowości: jeśli nawet jest ona zasadniczo możliwa, to i tak pozostaje, jak sądzimy, równie hipotetyczna jak stojąca za nią, ogólnie pojęta konstrukcja historyczna. Przynajmniej w rozważanym przypadku sprawa ta nie stwarza dylematu. Nie chodzi tutaj bowiem wcale (o ile rzecz osądzam słusznie) o dwie wykluczające się interpretacje, lecz — co mogło być w rezultacie wręcz jednym z warunków zintegrowania referencji intertekstualnej — o szczególne wyakcentowanie rozumienia, które w ogólnej (i zapewne dyskretnej) formie zawarte było w tekście i przed artykułem Warninga: w Baudelaire'owskim sensie „antykizująca" perspektywizacja „nowoczesności", znajdująca konkretny punkt zaczepienia w tradycji *stil nuovo* i przez to jeszcze efektywniej oddziałująca. Niepewność w odniesieniu do wyboru między dwoma wariantami interpretacyjnymi właściwie nie stwarza trudności dla

czytelnika, a różnorodność ta da się nawet wykorzystać w sensie dynamicznego aspektu konkretyzacji, nader często powstającego w liryce.

Nieco dokładniej omówiłem ostatni problem, gdyż zasadnicze dotąd rozróżnienie odbioru przedmiotowego i obserwacji czy opisu doprowadzone zostaje w nim do krytycznego momentu, w którym musi ono w rezultacie dowieść swej użyteczności. Trzeba tu zrezygnować z obszernej dyskusji na temat „argumentu wzbogacenia", który wydaje się sensowny tylko w kontekście interpretacji konkretnego dzieła. Zamiast tego spróbuję podsumować i uzupełnić dotychczas snute rozważania.

Podjęta tu problematyzacja pojęcia intertekstualności zasadza się w istocie na rozróżnieniu interpretatora i czytelnika, pociągającym za sobą z kolei odwołanie do dalszych kategorialnych rozróżnień, takich jak produkcja i recepcja tekstu, perspektywa historyczna i systematyczna. W tym kontekście nie jest przesadą twierdzenie, że wskazane rozróżnienia, z wyjątkiem dychotomii produkcji i recepcji, odgrywają w nauce o literaturze mniejszą rolę niż w innych porównywalnych dyscyplinach. Ponieważ dotyczą one kwestii każdorazowego oglądu przedmiotu, a więc czynności badacza literatury, przeto można je widzieć jako właściwe narzędzia wyjaśniania problemów, które — traktowane bez odpowiedniej perspektywy — narażone są na niebezpieczeństwo przybierania dowolnych form.

W niniejszych rozważaniach zrezygnowano z definicyjnego odgraniczenia użycia samego terminu „intertekstualność". Temu niedostatkowi, który odzwierciedla zresztą sytuację w stanie badań, nie dało się zaradzić, co z pewnością mimo kilku uszczegółowień niekiedy przeszkadzało. Dla wybranej problematyki jednak może zrazu wystarczyć globalne połączenie intertekstualności z faktem, że autorzy poprzez specyficzne nawiązania i przetworzenia dopuszczają do głosu teksty lub fragmenty wcześniejszych dzieł literackich. Zagadnienie perspektywy należy bowiem omawiać na płaszczyźnie, na której intertekstualność jako taka odgrywa ostatecznie podrzędną rolę.

W gruncie rzeczy chodzi o bardzo ogólną relację między rozumieniem interpretatora i czytelnika, relację, która nigdy — jak się zdaje — nie wzbudzała szczególnego zainteresowania, i to zapewne dlatego, że nigdy nie była widziana jako problem. Na pierwszy rzut oka, gdy chodzi właśnie o zagadnienie recepcji, wcale nie musi wieść na manowce upatrywanie jedynie w znawcy w pełni wykształconego czytelnika, wobec którego laik jest *quantité négligeable* czy też kuriosum, interesującym z punktu widzenia socjologii literatury. Lingwistyka natknęła się więc wcześniej na odnośne problemy, w tym przynajmniej sensie, że jej adepci nie tylko opisują język, ale i sami go tworzą, co — gdy chodzi przy tym o ten sam język — prowadzi do trudności analitycznych. Także badacz literatury, interpretując tekst, gra porównywalną, podwójną rolę: opis, który chce sprostać podstawowym cechom literackiego dzieła sztuki,

nie może się w zasadzie obyć bez estetycznego postrzegania na płaszczyźnie przedmiotowej; choćby interpretator w pełni uświadamiał sobie te etapy zmian perspektywy, to są one tylko punktem wyjściowym analizy, która pozostawia daleko w tyle to wszystko, co potrafi rozpoznać czytelnik-amator.

Temu ostatniemu zagadnieniu trzeba się co prawda przyjrzeć dokładniej. Dopóki chodzi o estetyczne postrzeganie na płaszczyźnie przedmiotowej, różnica między amatorem a specjalistą da się bez wątpienia określić w ten sposób, że ten ostatni dzięki wyćwiczonej i wyostrzonej obserwacji procesów postrzegania gromadzi o wiele większą ilość danych i dochodzi tą drogą do bogatszej analizy. Wszakże decydujące znaczenie ma jedynie taki wniosek: teoretycznie rzecz biorąc, nie ma istotnych przeszkód, by czytelnik zrekonstruował i przyswoił sobie ową głębiej sięgającą analizę postrzegania, która staje się uchwytna poprzez opis (kwestię technicznych możliwości jej przekazania pozostawiamy na marginesie). Dystans wyrównany w ten sposób jest bowiem w gruncie rzeczy wyłącznie różnicą stopnia. Nie chcemy przez to zaprzeczyć, że istnieją przypadki, w których postrzeganie „pozytywne", tj. wzbudzające estetyczne zainteresowanie, może być uruchomione dopiero właśnie przez wprawnego interpretatora. Z drugiej strony wszakże (abstrahując od tego) pomoc w pomnażaniu danych czerpanych z postrzegania nie jest nieodzowną koniecznością, o ile czytelnik samodzielnie uzyska zadowalający rezultat konkretyzacji. Co więcej (to dostrzegł prawidłowo Červenka) ów rezultat czytelnika-amatora będzie w pewnym sensie bogatszy niż interpretatora [10]: tam, gdzie mówiąc językiem hermeneutyki, chodzi o „końcową aplikację" [*Applikationsfinish*] konkretyzacji, a więc o relatywizację do własnej sytuacji życiowej, interpretator w roli obserwatora dotrzymuje kroku (jeśli w ogóle) tylko w niedoskonałym stopniu.

Bardzo złożone sprawy są tutaj co prawda załatwiane cokolwiek zbyt szybko, ale wolno chyba na razie przyjąć, że na płaszczyźnie recepcji estetycznej analityczne rezultaty interpretatora o tyle mogą pomóc czytelnikowi, o ile przyczyniają się do przeistoczenia tekstu w obiekt estetyczny. Sytuacja zmienia się całkowicie, skoro tylko praca badawcza, tracąc z pola widzenia odbiór estetyczny, usamodzielnia się w ten sposób, że zajmuje się problemami, mieszczącymi się jedynie na metapłaszczyźnie specjalistycznych badań naukowych, a więc np. tymi, które dotyczą powstawania bądź — w węższym sensie — procesu kształtowania dzieła literackiego. Możliwość bezpośredniego przeniesienia uzyskanych przy tym wyników w obszar recepcji zorientowanej estetycznie wydaje się, jak powiedziano, zasadniczo wykluczona. Gdzie natomiast, zwłaszcza w kontekście dzieł bardziej odległych historycznie, rekonstruowane są historyczne przesłan-

---

[10] Tak jak i z drugiej strony analiza interpretatora odkrywa oczywiście bogatsze możliwości funkcjonalne. Por. Červenka (1978: 37n.).

ki ogólnej natury, np. pod postacią istniejącej w danym momencie sytuacji gatunkowej, prace takie mogą przyczynić się do tego, że dzisiejszy odbiór nie popadnie w jednostronności bezpośredniego podejścia, związanego jedynie z jakimiś współczesnymi przesłankami.

W tej perspektywie wolno spytać, czy (a jeśli tak, to w jaki sposób) wysoko cenione, choć niekiedy już zastępowane określenie „intertekstualność" da się w ogóle jeszcze usprawiedliwić. W ostatnim z wymienionych przypadków traci ono walor terminu, o ile w odniesieniu do wspomnianych przesłanek nie chodzi o poszczególne teksty; gdy jednak, jak w pierwszym przypadku, analizowane są relacje do jednostkowych, indywidualnych tekstów wcześniejszych, pojęcie to zdaje się nie wyrażać nic w zauważalny sposób innego niż to, co jest tradycyjnie przedmiotem badań historycznoliterackich. Co się tyczy ostatniej kwestii, o którą teraz już tylko chodzi, to już na wstępie wskazaliśmy nowe ambitne wysiłki w badaniach nad intertekstualnością i w istocie można by pomyśleć o tym, by terminu tego — abstrahując od prac czysto teoretycznych — używać w odniesieniu do takich analiz, jak analiza Wolfa Schmida, który w powiązaniach noweli Puszkina o poczmistrzu z tekstami wcześniejszymi dostrzega głównie zróżnicowane strategie autorskie [11]. To, co szczególne, w artykule Schmida widzieć można w dwóch aspektach: po pierwsze w obiektywnej okoliczności, że powiązania te wykazano w obrębie całego tekstu Puszkina, po wtóre w drobiazgowym i odkrywczym sposobie ich ustalania. Mimo to — jeśli pozostać przy drugiej kwestii — wydaje się wątpliwe, czy właśnie to, co jakościowo szczególne, może uzasadnić węziej zdefiniowaną kategorię intertekstualności, gdyż nawet to podejście trwa zasadniczo przy perspektywie estetyki twórczości, a zapewnienia Schmida, że ówczesny, wysoce selektywny krąg adresatów zrozumiał najsubtelniejsze podteksty i aluzje (1981: 127 n.), nie oznacza wcale, że ci czytelnicy w akcie estetycznego postrzegania uświadamiali sobie relacje, zachodzące w przetworzeniach Puszkina (co nie zmienia oczywiście faktu, że na płaszczyźnie genologicznej widoczny mógł być dystans noweli o poczmistrzu wobec współcześnie utrwalonego modelu gatunkowego). Skoro jednak tak jest, to trzeba zrelatywizować także pierwszą z wyszczególnionych kwestii. Nieco inaczej rzecz się ma ze studium Warninga, gdyż tutaj istotnie intertekstualność staje się dla czytelnika doświadczeniem estetycznym, wspartym — co prawda — na referencjach gatunkowych, choćby nawet bardzo zróżnicowanych. Nie wydaje się jednak, by można było wskazać wiele przypadków porównywalnych, tj. nie dających się zasadniczo zaliczyć do gatunków tekstowych, których konstytutywną cechą jest nawiązanie.

[11] Por. Schmid (1981), jak również łączący się z tym referat w niniejszym tomie.

Jeśli — tak jak tu sugerowaliśmy — samodzielność pojęcia intertekstualności uzależnimy od kryterium recepcyjnego lub też uznamy intertekstualność tylko tam, gdzie da się przekazać adresatowi, to w gruncie rzeczy nie powiemy wiele więcej nad to, co w ten lub inny sposób zdaje się już tkwić w niektórych ujęciach. Jeśli, pomijając wprowadzenie terminu przez Julię Kristevę, przypomnieć tezę Bachtina o dialogiczności, to właśnie w jego zapatrywaniach na słowo „dialogiczne", „dwugłosowe" i „wielogłosowe", na każdorazowo specyficzne kontekstowe zabarwienie materiału słownego, na pluralizm językowych światów, w połączeniu z wyobrażeniami o powieści, odnajdujemy wystarczające punkty zaczepienia wskazujące na to, że taki dialog zyskuje zdarzeniową wyrazistość dopiero poprzez inscenizację, a więc w obrębie dzieła. Jeśli nawet *Twórczość Franciszka Rabelais'go* Bachtina w istocie opiera się na tezie o karnawalizacji, to przecież także tutaj powieść jest dobitnym i mającym ogólniejszy sens przykładem, jak sprzęgnięcie heterogenicznych kodów językowych i kulturowych poprzez wyobcowujące stematyzowanie naruszyć może właściwości gatunkowe [*Generizität*] (choć te zapewniają trwałość i zrozumiałość tekstów), jak spowodowane przez to ewokacyjne rozchwianie [*Dispersion*] ujawnia problematyczną obecność pluralizmu instancji, czyli jak zorganizowane zostaje bardziej zajmujące widowisko niż to, jakie kiedykolwiek stworzyć by mogła dialogiczność, stwarzana przez historyczne następstwo.

Zapewne także w tym przypadku decydującym momentem nie jest odniesienie do pojedynczego tekstu, tylko wyeksponowanie złożonych całości gatunkowych, które czytelnik mógł łatwo rozpoznać lub nawet prześledzić ich przetworzenie. Bez wątpienia możliwości te są zasadniczo ograniczone wtedy, gdy dzieła pozostają w relacji do określonych reprezentatywnych tekstów wcześniejszych. Lecz nawet przy parodii i pastiszu trzeba pamiętać, że to nie tylko teksty wyjściowe są najczęściej szeroko znane, tj. są głębiej zakorzenione w zbiorowej wiedzy kulturowej, także transformacje dotyczą z reguły czegoś ogólniejszego niż pojedynczy tekst (np. gatunków czy komponentów gatunkowych, stylów autorskich, zinstytucjonalizowanych dyskursów itp.). Jedynie np. w rosyjskim symbolizmie, w „kulturowej glossolalii" rosyjskich akmeistów [12], w tekstach T. S. Eliota, czyli wszędzie tam, gdzie montaż cytatów z własnej i obcej literatury zdaje się stawiać rozumieniu wymagania o bardzo wysokim stopniu ekskluzywności, pojawiają się poważniejsze problemy. Bez dokładniejszego oglądu odnośnych tekstów nie można nic orzec o stosunku między każdorazowo uszczegółowionymi przejawami intertekstualnych nawiązań a możliwościami konkretyzacji. Lecz dopóki poezja nie degeneruje się do

[12] Por. z nowszych prac wnikliwe studium R. Lachmann (1984).

postaci kabalistycznego rytuału lub zabawy w zgadywankę [*Rätselspiel*], bazować można na swoistej zasadzie kompensacji: im bardziej ezoteryczna lub wręcz prywatna jest ukształtowana treść, tym bogatsze są możliwości uwolnionej poniekąd konkretyzacji, zwłaszcza gdy bierze ona za początek cytaty, czyli wysoce zsemantyzowane elementy kompozycyjne, które w sprzęgnięciu wzajemnie się potęgują.

Jeśli abstrahować od wskazanych przed chwilą przypadków szczególnych, to można chyba wyjść zasadniczo z założenia, że intertekstualność, o ile inscenizowana jest jako centralne zdarzenie, wskazywana jest w ten lub inny sposób za pośrednictwem ogólnych i gatunkowych elementów bądź procedur, których uogólnienie ma zapewne w rozmaitych przypadkach różną miarę (zwłaszcza ze względu na publiczność, jaką się ma na uwadze), ale stanowi jednak, jak się zdaje, warunek tego, by intertekstualność stała się czytelnikowi w ogóle dostępna w pozytywnym przeżyciu. Jednakże wyeksponowana tutaj doniosłość kryterium recepcyjnego jest uchwytna także w całkiem innym kontekście. Powiedzieliśmy już, iż analizy intertekstualne zawierają najczęściej wskazówkę, że ówczesna publiczność z pewnością na swój sposób rozpoznałaby rekonstruowane przetworzenia. Jaki jest jednak sens takiej uwagi, jeśli nie to, by historyczny czytelnik bądź jego sposób odbioru stał się potwierdzeniem, poniekąd zwornikiem rekonstrukcji transpozycji intertekstualnych. Wynik analizy — jeśli weryfikacja taka nie jest rozważana czy uwzględniana — rzeczywiście pozostaje hipotetyczny, jak przy każdej rekonstrukcji historycznej, i dlatego wiąże się z metajakościami, takimi jak zwartość, logiczność itp. Ale nawet tam, gdzie jakości te osiągnięto, problem teoretycznej otwartości dzieła na przeszłość nie jest raz na zawsze rozwiązany. Interpretator — zwłaszcza gdy kwestia rangi wcześniejszych tekstów jest mniej ambarasująca — może poprowadzić rzecz swobodniej, wejść w rolę „arcyczytelnika" i, nie troszcząc się w zasadzie o takie problemy, zaaranżować „*bricolage*", „grę", „czerpanie przyjemności z hipertekstu" (Genette 1982:452) i skłonić swego czytelnika do zasmakowania w tych pięknych zajęciach. Jednak nie ma w tym ani krzty determinacji, by w obliczu wskazanych zagadnień obstawać przy samodzielności czytelnika, której — ogólnie rzecz biorąc — nie da się całkowicie obejść, także wtedy, gdy ambicją staje się wprowadzenie do czynności recepcyjnych, a nawet wówczas, gdy może się ona w ogóle spełnić [*wird operabel gemacht*] dopiero dzięki historycznemu komentarzowi i wskazówkom. Samodzielność ta może niekiedy utrwalić się na znacznym obszarze; w każdym razie — by na koniec poddać to jeszcze raz rozwadze — nie wydaje mi się z góry przesądzone, że np. odbiór specyficznych aluzji i odesłań na płaszczyźnie gatunkowej, gdzie dostępne są one przeżyciu jako niezbyt wyraźnie skonturowane ewokacje, oznacza rzeczywiście skromniejszy, wręcz mniej adekwatny efekt konkretyzacji. Można zapewne odwrócić się od całej tej problematyki czytelnika, co zgodne byłoby zresztą z długą praktyką his-

toryczną. Ale gdy chodzi o rozumienie tekstu, nie sposób pośród innych zagadnień naukowych zaniedbywać pierwotnego przeznaczenia dzieła literackiego, już choćby dlatego, że sam interpretator jest w tym przypadku zmuszony, przynajmniej na jakiś czas, dzielić perspektywę czytelnika.

Przełożył *Jacek Kubiak*

Bibliografia

Ben-Porat, Z. (1988), *Poetyka aluzji literackiej*. Przełożyła M. Adamczyk-Garbowska. W tym zeszycie, s. 315—337.

Červenka, M. (1978), *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. Hrsg. F. Boldt, W.-D. Stempel. München.

Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris.

Jenny, L. (1988), *Strategia formy*. Przełożyli K. i J. Faliccy. W tym zeszycie, s. 265—295.

Lachmann, R. (1984), *Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogisierter Lyrik*. W zbiorze: *Das Gespräch*. Hrsg. K. Stierle, R. Warning. München. „Poetik und Hermeneutik" 11, s. 489—516.

Perri, C. (1978). *On Alluding*. „Poetics" 7, z. 3, s. 289—307.

Riffaterre, M. (1972), *Kryteria analizy stylu*. Przełożył I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 3, s. 219—253.

— 1979a), *La Production du texte*. Paris.

— (1979b), *La Syllepse intertextuelle*. „Poetics" 40, s. 496—501.

— (1980), *La Trace de l'intertexte*. „La Pensé française" (październik), s. 4—18.

— (1981), *L'Intertexte inconnu*. „Littérature" 41—44, s. 4—7.

— (1988), *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przełożyli K. i J. Faliccy. W tym zeszycie, s. 297—314.

Schmid, W. (1981), *Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen „Der Schuss" und „Der Posthalter"*. „Poetica" 13, z. 1/2, s. 82—123.

Stierle, K. (1967), *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals „Chimères"*. München.

Warning, R. (1982). *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*. W zbiorze: *Kolloquium Kunst und Philosophie*. T. 2: *Ästhetischer Schein*. Paderborn, München, Wien, Zürich, s. 168—207.