

DOI: 10.31648/an.6228

## PROBLEMY ODBIORU I ODBIORCY W PRACACH JURIJA ŁOTMANA. CZĘŚĆ 1<sup>1</sup>

### THE PROBLEMS OF RECEPTION AND RECIPIENT IN YURI LOTMAN'S WORKS. PART 1

**Bogusław Żyłko**

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4605-0719>

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi / University of Humanities  
and Economics in Łódź

e-mail: [b.j.zylko@gmail.com](mailto:b.j.zylko@gmail.com)

**Keywords:** The Problems of Reception and Recipient in Yuri Lotman's Works. Part 1

**Abstract:** The article presents Yuri Lotman's reflections on the reception of a literary work in the context of contemporary theories of reading. The first part of the article demonstrates Lotman's approach in an evolutionary perspective from *Lectures on structural poetics* (1964) to *Culture and explosion* (1992). The second part considers Lotman's approach with reference to numerous contemporary conceptions of reception and indicates a close resemblance to Umberto Eco's ideas, which were developed in his book *Lector in fabula*.

W dotychczasowej historii nauki o literaturze można wyróżnić trzy główne fazy w zależności od tego, co znajdowało się w centrum uwagi zainteresowanych tą dziedziną wiedzy. W XIX wieku, kiedy formował się nowoczesny system „nauk pozytywnych”, głównym jej bohaterem był niewątpliwie autor. Romantyzm wysoko wywindował poetę, widząc w nim wyjątkową osobowość, geniusza, obdarzonego niezwykle mocami twórczymi, jasnowidza i niemal proroka. Pozytywizm podtrzymał to zainteresowanie osobą twórcy, ale zgodnie z duchem epoki chciał je ubrać w szaty naukowe. Hipolit Taine sformułował teorię

---

<sup>1</sup> Część 2 artykułu będzie opublikowana w zeszycie 2/2021.

trzech czynników (rasy, środowiska i momentu historycznego), oddziałującego na tę osobę (właściwie ją kształtującą) i poprzez nią określającą kształt samej twórczości. W pierwszej połowie XX wieku centrum zainteresowania wyraźnie przeniosło się na same dzieła literackie. Najpierw formaliści rosyjscy na nowo określili sam przedmiot badań – „literackość”, cechy swoiste tekstu literackiego, a następane pokolenie badaczy – strukturaliści, ugruntowali to „ergocentryczne” przekonanie, ale z ważną zmianą. Bowiem dzieło dla nich to struktura znacząca, gest semantyczny, a nie jedynie brzmieniowy jak u formalistów. Skupili się oni na organizacji nie tylko planu wyrażenia, jak to czynili ich poprzednicy, lecz także objęli obserwacją plan treści, ujmując dzieło jako „strukturę znaczącą”. A w drugiej połowie XX stulecia na scenę badań literackich wkroczył czytelnik. Co prawda i formaliści wspominali o czytelniku jako aktywnym graczem na scenie literackiej w niektórych okresach (cała ich propozycja teoretyczna miała pragmatyczne nachylenie, mieszcząc się generalnie w koncepcji „sztuki jako oddziaływania” i lokując chwyt „udziwnienia/uniezwyklenia” na czele wszystkich chwytów literackich) [Bystroń 1938 (2006)]. Ale dopiero teraz odbiorca staje się pełnoprawnym przedmiotem badań, dopełniając komunikacyjny schemat: autor – dzieło – czytelnik. To wejście na scenę dobitnie i w swoim stylu nieco przesadnie obwieścił Roland Barthes, ogłaszając „narodziny czytelnika”, które jednak „trzeba przyplacić śmiercią Autora” [Barthes 1999, 251].

Niniejszy szkic poświęcono problematyce odbioru i odbiorcy w pracach Jurija Łotmana z okresu semiotycznego. Przegląd ten będzie miał charakter chronologiczny. Pozwoli to lepiej prześledzić jej rozwój i dostrzec pojawiające się zmiany w jej ujęciu. Taki tryb wykładu zmusza do częstego oddawania głosu samemu Łotmanowi, żeby bezpośrednio spotkać się z jego myślą. Trzeba zacząć od początku, czyli od wykładów z poetyki strukturalnej, której ogłoszenie drukiem było jednocześnie inauguracją całej semiotycznej serii wydawniczej<sup>2</sup>. W drugiej części naszego szkicu zostanie podjęta próba skonfrontowania myśli Łotmana ze współczesnymi stanowiskami w tej dziedzinie.

Już we wstępnym rozdziale, omawiającym sprawy ogólnoestetyczne *sub specie semioticae*, można przeczytać:

Szczególność natury sztuki jako systemu, służącego jednocześnie poznawaniu i przekazywaniu informacji, określa podwójną istotę utworu artystycznego – modelującą i znakową. Problem znaku w sztuce należy do tak samo ważnych, jak i problem modelu. W aspekcie: utwór artystyczny i rzeczywistość – rozpatrujemy sztukę jako środek poznania życia, w aspekcie – utwór artystyczny i czytelnik – sztukę jako sposób przekazywania informacji. Funkcja poznawcza i komunikacyjna sztuki są ze sobą ściśle powiązane, jednakże są to różne zagadnienia. Ich pomieszczenie jedynie utrudni wyjaśnienie natury sztuki. Jeśli – mówiąc z grubszą – podstawą pierwszego zagadnienia będzie: „prawda i fałsz w sztuce”, to w centrum drugiego – „rozumiałość i niezrozumiałość”<sup>3</sup> [Łotman 1964, 39-40].

<sup>2</sup> Chodzi oczywiście o zeszyty naukowe Uniwersytetu Tartuskiego, wśród których pojawiła się nowa seria – „Trudy po znakovym sistiemam”.

<sup>3</sup> Wszystkie przekłady z pism Łotmana pochodzą od autora niniejszego tekstu.

Spojrzenie na utwór jako na złożony znak rodzi pytanie o język, w obrębie którego ten znak istnieje, czyli pytanie o język utworu artystycznego. Odpowiedź Łotmana brzmi następująco:

Literatura artystyczna mówi w szczególnym języku, który nadbudowuje się jako wtórny system. Dlatego określa się ją jako wtórny system modelujący. (...) Powiedzieć, że literatura ma swój, niezbiegający się z jej językiem naturalnym, lecz nadbudowujący się nad nim język, to tyle samo, co powiedzieć, że literatura ma swój, tylko jej właściwy system znaków, które służą przekazywaniu szczególnych, innymi środkami nieprzekazywalnych komunikatów [Łotman 1970, 30-31].

Blizsze przyjrzenie się tej kwestii prowadzi autora do uznania konieczności rozróżnienia języka przekazującego komunikat (autora) i odbierającego (czytelnika) oraz rozpatrzenia możliwych relacji tych języków.

Aby akt komunikacji artystycznej w ogóle się dokonał, konieczne jest, żeby kod autora i kod czytelnika tworzyły przecinające się mnogości elementów strukturalnych, na przykład żeby czytelnik rozumiał język naturalny, w którym napisany został tekst. Nieprzecinające się części kodu stanowią właśnie tę sferę, która się deformuje, kreolizuje, lub w jakiś inny sposób przebudowuje podczas przechodzenia od pisarza do czytelnika [ibidem, 37].

Poszczególne przypadki relacji syntetycznego kodu autora i analitycznego kodu czytelnika mogą wyglądać różnie. Czasem przybiera to postać konfliktu:

Odbiorca podejmuje walkę z językiem nadawcy i w tej walce może zostać pokonany: pisarz narzuca czytelnikowi swój język, który ten sobie przyswaja i czyni swoim środkiem modelowania życia. Jednakże w praktyce prawdopodobnie najczęściej w procesie przyswajania język pisarza deformuje się, ulega kreolizacji z językami, istniejącymi już w świadomości czytelnika. (...) W ogóle teoria interferencji języków, istotna dla lingwistyki, powinna odegrać wielką rolę w trakcie badania odbioru czytelniczego [ibidem, 36].

Lektura przybiera postać komunikacji, w której strony posługują się nie do końca identycznymi kodami (językami). Ale żeby ta komunikacja była w ogóle możliwa, potrzebna jest wspólna przestrzeń, stanowiąca jej minimalną podstawę. Łotman proponuje tę przestrzeń nazwać *wspólną pamięcią* nadawcy i odbiorcy komunikatu. W artykule z 1977 roku zatytułowanym *Tekst i struktura audytorium* pisze o tym następująco:

(...) pomiędzy tekstem a publicznością kształtuje się relacja, która nie charakteryzuje się pasywnym odbiorem, lecz posiada naturę dialogu. Mowa dialogiczna wyróżnia się nie tylko istnieniem wspólnego kodu w dwu stykających się ze sobą wypowiedziach, lecz także *wspólną pamięcią* nadawcy i odbiorcy. Niespełnienie tego warunku czyni tekst nieczytelny. Trzeba tu powiedzieć, że wszelki tekst składa się zarówno z kodu i komunikatu, jak i jest nastawiony na określony typ pamięci (strukturę pamięci i charakter jej wypełnienia) [Łotman 1991, 236].

Istnienie wspólnej pamięci jest zatem warunkiem wszelkiej komunikacji. Od jej pojemności zależy kształt samego komunikatu – jego wielkość, szczegółowość, abstrakcyjność. W związku z tym Łotman wyróżnia dwa typy lub

dwie grupy komunikatów w zależności od tego, czy komunikat jest skierowany do każdego adresata, czy też adresat jest osobiście znany nadawcy.

W pierwszym wypadku zakres pamięci adresata konstruowany jest jako obligatoryjny dla każdej osoby posługującej się danym językiem. Jest on pozbawiony pierwiastka indywidualnego. Jest abstrakcyjny i zawiera w sobie tylko pewne niezbędne minimum. Jasne, że im uboższa jest pamięć, tym bardziej szczegółowy, obszerniejszy winien być komunikat, niedopuszczający elips i przemilczeń. Tekst oficjalny konstruuje abstrakcyjnego adresata, jedynie nosiciela wspólnej pamięci, pozbawionego osobistego oraz indywidualnego doświadczenia [ibidem].

Inaczej wygląda to w sytuacji, kiedy adresat jest nam osobiście znany.

W tym wypadku nie ma żadnej potrzeby przeładowywania tekstu zbędnymi szczegółami, które już znajdują się w pamięci adresata. Wystarczy aluzja, żeby ją zaktualizować. Będą więc szeroko stosowane konstrukcje eliptyczne, lokalna semantyka, skłaniająca do tworzenia „domowej”, „intymnej” leksyki. Tekst będzie oceniany nie tylko miarą zrozumiałości dla danego adresata, lecz i stopniem niezrozumiałości dla innych [ibidem, 237].

W dotychczasowych pracach Łotman skupiał się na relacjach tekstu i odbiorcy jako ogniwach łańcucha komunikacyjnego. W centrum znajdował się tekst, który w jego rozumieniu zawiera w sobie zarówno „obraz autora”, jak i „idealnego czytelnika”. Charakteryzując rodzaj i pojemność „wspólnej pamięci”, można określić najważniejsze pragmatyczne związki tekstu – czy jest on adresowany do „swojego”, czy „obcego” audytorium, przemawia wprost, czy operuje podtekstami, językiem ezopowym itd. Na marginesie należy odnotować, że kategoria pamięci odgrywa w ogóle ogromną rolę w kulturologicznych koncepcjach Łotmana, zbiegając się w niektórych ujęciach z pojęciem kultury.

W latach 80. można zaobserwować w pracach Łotmana ważną zmianę, polegającą na tym, że w trakcie odbioru tekstu pojawia się nowa informacja, której nie było w jego wyjściowej postaci. Lektura staje się nie tylko pracą, wymagającą skupienia, lecz także twórczością, ponieważ w „procesie przechodzenia tekstu od nadawcy do odbiorcy następuje przesunięcie sensu i jego przyrost. Dlatego tę funkcję tekstu można nazwać t ó r c z ą” [Łotman 2017, 55]. Bliżej mechanizm tego przyrostu sensu Łotman przedstawia w artykule z 1981 roku pod znamienym tytułem *Mózg – tekst – kultura – sztuczny intelekt*. Píše w nim: „Wystarczy zdjąć z półki *Hamleta*, przeczytać go albo wystawić na scenie, dostarczyć mu czytelnika lub widza, aby zaczął funkcjonować jako generator nowych przekazów – nowych i dla autora, i dla audytorium, i dla samego siebie” [Łotman 1985, 77]. Można to rozumieć w ten sposób – by się trzymać tego przykładu – że *Hamlet* w swoim kontekście macierzystym znaczył coś innego, prawdopodobnie znacznie mniej niż, powiedzmy, dla nas, bo dramat ten jak gąbka wchłaniał w swojej warstwie znaczeniowej odczytania pokoleń z kolejnych epok literackich. Przyrost ten Łotman nazywa także „nietrywialnym przesunięciem znaczenia” w procesie przemieszczania się tekstu od nadawcy do odbiorcy, „przekodowywania” z kodu tekstu wyjściowego na kod odbiorcy.

Problem generowania nowych znaczeń w kontekście odbioru („deszyfracji”) tekstu był jednym z dominujących problemów i w ostatnich, rekapitulujących cały dorobek naukowy, książkach Łotmana. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj pojęcie przekładu, traktowane szeroko jako jednego z uniwersalnych mechanizmów świadomości. Przytoczmy dłuższy fragment z ostatniej, wydanej już pośmiertnie, książki Łotmana:

Komunikacja językowa rysuje się nam jako napięte przecięcie się adekwatnych i nieadekwatnych aktów językowych. Co więcej, niezrozumienie (rozmowa w niezupełnie identycznych językach) jawi się jako podobnie wartościowy mechanizm znaczeniowy jak rozumienie. Wyłączne zwycięstwo któregoś z tych biegunów oznaczałoby zniszczenie informacji, jaka powstaje w polu ich wzajemnych napięć. Różne formy kontaktu – ze zwyczajną komunikacją językową na jednym biegunie i artystyczną na drugim – stanowią przesunięcia z neutralnego centralnego punktu albo w stronę łatwości rozumienia, albo w przeciwną. Lecz absolutne zwycięstwo któregoś z tych biegunów teoretycznie jest niemożliwe, a praktycznie – zgubne. Sytuacja, kiedy w roli minimalnej jednostki generującej sens występuje nie jeden język, lecz są nim dwa języki, pociąga za sobą rozliczne konsekwencje. Przede wszystkim sama natura aktu intelektualnego może zostać opisana w terminach przekładu, określenie zaś ich znaczenia – jako przekładu z jednego języka na drugi, przy czym pozajęzykowa rzeczywistość jest również pojmowana jako pewien język [Łotman 1999, 34].

W przypadku komunikacji literackiej sprawa się komplikuje przez to, że oprócz języka naturalnego aktywny jest w niej także kod literacki („wrotny system modelujący”), który można ogólnie określić jako używany w danym okresie system konwencji literackich. Mamy tutaj do czynienia z podwójnym kodowaniem, kiedy formowany komunikat poetycki uwzględnia (choć nie niewolniczo) normy ogólnojęzykowe, ale i normy literackie. Kicz artystyczny jest łatwy w odbiorze, bo nie wykracza poza używane i nadużywane konwencje. Wpisuje się on całkowicie w oczekiwania czytelnika, nie wywołując u niego żadnych wahań interpretacyjnych. Zadowolenie płynące z lektury jest skutkiem raczej potwierdzenia tych oczekiwań. Inaczej w przypadku utworu awangardowego: tutaj mamy do czynienia z „trudną formą”, odbiorca w pewnym sensie musi odnaleźć kod, w którym został „zaszyfrowany” utwór. Ale korzyści płynące z „deszyfracji” takiego dzieła są nieporównywalne z poprzednią sytuacją. Nowe znaczenia, do jakich odbiorca może dojść, wynikają z tej różnicy potencjałów, z wyraźnej nieidentyczności języków nadawcy i odbiorcy, które przecinają się i krzyżują w niektórych miejscach (jest to niezbędny warunek wszelkiej komunikacji), ale tworzą stosunkową niewielką wspólną strefę znaczeniową. Bowiem jak pisze Łotman:

Mogłoby się wydawać, że niekrzyżujące się części zostały wyłączone z dialogu. Jednak stajemy tutaj przed jeszcze jedną sprzecznością: wymiana informacji w obszarze krzyżujących się części nadal obarczona jest tą samą dozą trywialności. Okazuje się, że wartość dialogu wiąże się nie z tą krzyżującą się częścią, lecz z przekazem informacji między niekrzyżującymi się częściami. Stawia to nas w obliczu nierozwiązywalnej kontradycji: jesteśmy zainteresowani obcowaniem właśnie

z tą częścią, która utrudnia komunikowanie się, a w krańcowych przypadkach uniemożliwia ją. Co więcej, im trudniejszy i mniej adekwatny jest przekład jednej niekryżującej się części przestrzeni na język drugiej – tym cenniejszy pod względem informacyjnym i społecznym staje się fakt tego paradoksalnego komunikowania się. Można powiedzieć, że przekład nieprzekładalny okazuje się nosicielem informacji wysokiej jakości [ibidem, 33].

W tej krótkiej prezentacji poglądów Łotmana dominowało jego własne słowo, przytaczane z różnych jego prac – od pierwszej dużej rozprawy, pisanej w duchu semiotycznym począwszy, a na swoistym testamencie naukowym (już nie pisanym, ale dyktowanym) skończywszy. Ale już na pierwszy rzut oka widać, w jakich terminach usiłuje on uchwycić recepcję tekstu (tekstu artystycznego w szczególności) i to, co się dzieje w trakcie tego procesu. Stałym momentem jest rozróżnienie kodu (języka) pisarza i czytelnika. To rozróżnienie występuje nawet w rozmowie potocznej – każdy z jej uczestników posługuje się swoim idiolektem. Porozumiewanie się jest możliwe, bo używane słowa mają swoje w miarę stabilne „jądra” znaczeniowe i są w tym sensie intersubiektywne. Komunikacja literacka (artystyczna) jest bardziej skomplikowana, bo – jak wspomiano – dochodzi jeszcze specyficzny „język” sztuki literackiej i do odbioru dzieła literackiego oprócz kompetencji ogólnojęzykowej potrzebna jest jeszcze kompetencja artystyczna (literacka).

W procesie czytania, czyli przemieszczania się tekstu od nadawcy do odbiorcy następuje „deformacja”, „kreolizacja”, „interferencja kodów (języków) autora i czytelnika”, co skutkuje „przyrostem” bądź „nietrywialnym przesunięciem sensu”. Najczęściej jednak powtarzającym się terminem, służącym określeniu istoty czytania, jest prawdopodobnie „przekład”. Jego swoistość polega na tym, że pomiędzy językami nie istnieje jednoznaczna odpowiedniość, lecz jedynie „względna ekwiwalentność”, a cała operacja przekładu oscyluje między biegunami „przetłumaczalności” i „nieprzetłumaczalności”, „rozumiałości” i „nierozumiałości”, „przekazywalności” i „nieprzekazywalności”, „przewidywalności” i „nieprzewidywalności”. Ale prawdziwie twórczy moment w tym przekładzie, jego owocność zależy od poradzenia sobie z tym, co się znajduje w drugim członie powyższych opozycji. Bowiem dopiero – powtórzmy końcowe zdanie z ostatniego cytatu – „przekład nieprzekładalny okazuje się nosicielem informacji wysokiej jakości”.

Sporadycznie, być może pod wpływem lektury prac Michaiła Bachtina, pojawia się dla zaakcentowania aktywnego charakteru odbioru tekstu, angażującego osobę czytelnika, pojęcie dialogu i pamięci. Z tym, że u Bachtina za tekstem stoi zawsze persona jego autora i dialog za pośrednictwem tekstu przyjmuje w ostatecznym rachunku postać relacji osobowej. A u Łotmana na pierwszym miejscu lokują się kody, języki, teksty. Bachtin przy końcu życia czytał prace szkoły tartuskiej i wysoko je cenił, zaliczając do najlepszych

osiągnąć humanistyki rosyjskiej ostatniego okresu, ale do semiotyki miał pewien dystans, co znalazło wyraz w notatkach<sup>4</sup>.

Warto teraz postawić pytanie, jak wyglądają zreferowane w skrócie pomysły Łotmana na tle już istniejących modeli kontaktu dzieła (tekstu) literackiego ze swoim odbiorcą. Jak już wspomniano, problematyka odbioru zdominowała badania literackie w drugiej połowie ubiegłego stulecia, stając się wręcz znamienne dla poststrukturalizmu<sup>5</sup>. Pojawiała się ona i wcześniej, choćby w hermeneutyce, licznych odmianach „sztuki interpretacji”, procedurze *close reading* Nowej Krytyki. Nawet w pracach filologów, nastawionych na rekonstrukcję i komentowanie dawnych tekstów, wiele zależało od docieklivości i wyobraźni badacza (np. przy tworzeniu koniektur, wypełniających utracone fragmenty dzieła). Czytelnik-filolog przyjmował tutaj „postawę badawczą” i był nastawiony na możliwie pełną prezentację tekstu, upodabniając się do archeologa lub konserwatora zabytków. W niektórych typach krytyki literackiej (za wzór może posłużyć tzw. krytyka impresyjna z przełomu XIX i XX wieku) osoba czytelnika wysuwa się na plan pierwszy. Tekst krytyczny często bywał zapisem wrażeń wywołanych przez utwór. Krytyk stawał się czułą membraną rejestrującą jego poruszenia duszy, które w swoim tekście starał się zwerbalizować i przekazać z kolei swojemu czytelnikowi. Samo dzieło znika z pola widzenia: „mówi się (...) nie o przedmiocie krytyki, lecz o doznaniach krytyka. Wyraża się zachwyt albo zdumienie. Książkę zaś zbywa się tak samo jak jej autora” [Mayer 2019, 33].

W ostatnich pięciu-sześciu dekadach nastąpił prawdziwy wysyp teorii recepcji, nieraz bardzo pomysłowych, usiłujących uzasadnić swoje twierdzenia na głębszych fundamentach filozoficznych i metodologicznych. Wypierają one z centrum nauki o literaturze teorie dzieła literackiego i wzbudzają zaniepokojenie ergocentrycznie zorientowanych badaczy. W Republice Federalnej Niemiec w drugiej połowie lat 60. pojawiło się kilka konkurencyjnych grup badawczych (najbardziej znana to tzw. szkoła z Konstancji), opracowujących fundamentalne zagadnienia „receptywnej estetyki” (*Rezeptionsaesthetik*), poczynając od samego fenomenu lektury. Zajął się nim Wolfgang Iser (z Tybingi), kontynuując w pewien sposób przedwojenne jeszcze rozważania Romana Ingardena o poznawaniu i konkretyzacji dzieła literackiego, wedle których pisarz tworzy fakt artystyczny, a czytelnik – fakt estetyczny, zaś dzieło jest swoistą konwergencją tekstu i czytelnika. Autor rozprawy *Proces czytania* bezpośrednio sięga także do dzieła Edmunda Husserla *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, kiedy wśród rozmaitych dialektyk, rządzących lekturą dzieła, wyróżnia przede wszystkim dialektykę protencji (oczekiwania,

<sup>4</sup> Można w nich m.in. przeczytać: „Mój stosunek do strukturalizmu. Sprzeciw wobec ograniczania się do tekstu. Mechaniczne kategorie: «opozycja», «zmiana kodów»’ (wielostylowość *Eugeniusza Oniegina* w rozważaniach Łotmana a w moim ujęciu). Konsekwentna formalizacja i depersonalizacja: wszystkie relacje mają charakter logiczny (w szerokim sensie tego słowa). Do mnie natomiast zewsząd dobiegają się g ł o s y i dialogowe stosunki między nimi” [Bachtin 1986, 524].

<sup>5</sup> Zob. studia J. Kristevey i R. Barthesa (*Przyjemność tekstu*).

antycypacji) i retencji (wspomnienia), która stale uczestniczy w lekturze. „Polega ona na tym, że jeszcze pusty, ale mający zostać wypełniony horyzont przyszłości ma się tak do stopniowo blednącego horyzontu przeszłości, że oba wewnętrzne horyzonty tekstu mogą się ze sobą stopić. W dialektyce tej aktualizuje się nie sformułowany potencjał tekstu” [Iser 1986, 229]. W połączeniu z indywidualnymi dyspozycjami czytelnika (szczególna rola wyobraźni w tym procesie) prowadzi ona do ukonstytuowania tekstu w świadomości czytelnika, czyli do dzieła w pełnym tego słowa znaczeniu.

Zasługą niemieckich teoretyków było również przeniesienie problematyki „estetyki recepcji” na płaszczyznę historycznoliteracką. Pionierskim na tym polu był artykuł Haralda Weinricha *O historię literatury z perspektywy czytelnika*. Pełniejsze rozwinięcie ujęcie to znalazło w pracach Hansa Roberta Jaussa, w których proces historyczny w literaturze jawi się jako nieustanna interakcja twórców i odbiorców, rodzaj „sprzężenia zwrotnego” pomiędzy dziejami twórczości i dziejami recepcji. Ośrodkiem nowej historii literatury ma być według Jaussa „dialogiczny i zarazem mający charakter procesu stosunek między dziełem, publicznością i nowym dziełem” [Jauss 1972, 272-273]. Głównym pojęciem w tej interesującej koncepcji jest pojęcie „horyzontu oczekiwań czytelnika”, który daje się zobiektywizować na podstawie norm literackich realizowanych w utworach, jak i tych będących częścią świadomości zbiorowej oraz pamięci o już powstałych utworach i związkach pomiędzy nimi. Nowo pojawiający się utwór musi się jakoś odnieść do tego horyzontu, wykazując do niego rozmaity dystans. Utwory, niemieszczące się w tym horyzoncie, spotykają się z oporem i mogą być odrzucane. Po jakimś czasie, jeśli są to autentycznie wartościowe dzieła, zyskują akceptację i same ustanawiają „nowy kanon oczekiwań” [ibidem, 285]. Uwzględnienie perspektywy czytelnika i uczynienie z niego aktywnej instancji w rozwoju literatury powinno doprowadzić do przewyciężenia wielu jednostronności w ujmowaniu tego kardynalnego problemu i pomóc w zrozumieniu historyczności samego fenomenu literatury.

W tym samym mniej więcej czasie tematyka odbioru i odbiorcy zaczęła coraz wyraźniej pojawiać się w publikacjach teoretycznoliterackich. Za pierwszą pracę otwarcie stawiającą tę kwestię należałoby uznać artykuł Michała Głowińskiego, w którym podstawowy problem został sformułowany następująco: „w jaki sposób struktura utworu literackiego określa rolę adresata, a więc – w jaki sposób kreuje wirtualnego odbiorcę?” [Głowiński 1977, 65]. Kluczową rolę w sytuowaniu odbiorcy przez tekst (a każdy tekst w jakiś sposób zakłada swojego czytelnika) autor przypisuje konwencji literackim, (zwłaszcza gatunkowym). Konwencje literackie z jednej strony czynnie kształtują utwór, dla twórcy stanowią one swoiste „dyrektywy twórcze”, a z drugiej są częścią świadomości literackiej epoki i zmieniają się wraz z nią. Są „językiem sztuki”, umożliwiającym komunikację w tej dziedzinie kultury. „Obraz” potencjalnego czytelnika, sugerowanego lub narzuconego, przez strukturę utworu jest ważnym elementem tego języka.



Swoje rozumienie miejsca odbiorcy w rozważaniach teoretycznoliterackich przedstawił Edward Balcerzan, zmieniając jednocześnie punkt widzenia. Zapytał mianowicie, co się dzieje z samą poetyką, kiedy się spojrzy na nią właśnie z perspektywy odbiorcy. I zaproponował utworzenie nowej jej odmiany – „poetyki odbioru”. Pytanie brzmi: „jakie zmiany w dotychczasowym porządku pojęć poetyki teoretycznej ta kategoria [odbiorcy] wprowadza?” [Balcerzan 1971, 85]. Autor z naciskiem podkreśla, że ten „wirtualny odbiorca” nie ma w strukturze utworu specjalnych, tylko dla siebie przeznaczonych, miejsc: „jest kategorią całościową odnoszącą się do całości utworu. (...) Panując nad całością utworu, ujawniając pewien aspekt całościowej organizacji dzieła «czytelnik» staje się także zaczynem nowego porządku całości poetyki teoretycznej. Cokolwiek znaleźć by się miało poza odbiorem, znalazłoby się także poza dziełem” [ibidem]. To przejście od poetyki teoretycznej (opisowej) do poetyki ze względu na odbiór polegałoby na tym, że „każdy element utworu można traktować jako *sui generis* z a d a n i e dla czytelnika” [ibidem, 86]. To, co w dziele literackim jest świadomie (lub nieświadomie) przez autora zastosowanym „chwytom”<sup>6</sup>, w perspektywie „poetyki odbioru” jawi się jako coś, co domaga się reakcji odbiorcy, jego odpowiedzi wiążącej się z wysiłkiem zrozumienia.

Balcerzan nie poprzestaje jednak na „wirtualnym odbiorcy”, przynależnym do utworu literackiego, ale wskazuje na możliwość przejścia od tego implikowanego czytelnika, „odbiorcy wirtualnego” do odbiorcy historycznego i w końcu faktycznego, który już nie sytuuje się do końca wewnątrz struktury dzieła, ale zmierza w stronę bytu społecznego dzieła. Istotnym pojęciem jest tutaj koncept „woli odbioru”, pozwalający przetrząsnąć most pomiędzy wewnątrztekstowymi relacjami osobowymi a zachowaniem czytelniczym faktycznego adresata. W stanowisku Balcerzana można dostrzec pewne rozdarcie. Z jednej strony proponuje on spojrzenie na dzieło literackie i jego wyposażenie od strony idealnego odbiorcy, co można uznać za heurystycznie płodny chwyt metodologiczny (jak dzieło wygląda od tej strony), z drugiej natomiast na tym nie poprzestaje, gdyż do jego analiz zaczyna się wkładać problematyka „odbiorcy historycznego”, reprezentującego kulturę literacką swojej epoki.

<sup>6</sup> Pojęcie „chwytu” przywołuje na myśl projekt poetyki, zaproponowanej przez formalistów rosyjskich z hasłem Wiktora Szklowskiego „sztuka jako chwyt”. Zazwyczaj ich propozycję traktuje się jako nowoczesną próbę skupienia się wyłącznie na cechach swoistych literatury (należy badać nie literaturę jako taką, lecz jej „literackość”). Ale przyjrzenie się jej przekonuje, że bliższa prawdy byłaby formuła „sztuka jako oddziaływanie”. Już w samym znaczeniu słowa „chwyt” jest coś z cyrkowego fokusu i z Eisensteinowego atrakcjonu (pomysł rosyjskiego reżysera jest przywoływany przez Balcerzana), który jest też obliczony na oddziaływanie na odbiorcę, choćby poprzez przyciąganie jego uwagi. W kręgu formalistów pojawiła się koncepcja *expressis verbis* równająca sztukę z maksymalnym oddziaływaniem na estetyczny zmysł człowieka. Jej autor, Boris Jarcho, to wrażenie estetyczne próbował ująć ściślej, angażując do tego metody matematyczno-statystyczne [zob. Gasparow M.L. 1968. *Raboty B.I. Jarcho po teorii literatury*. „Trudy po znakovym sistie-mam”, IV, Tartu].

Nie dziwi zatem, że wciągnięcie w orbitę rozważań o odbiorcy wirtualnym zaczęło niepokoić ortodoksyjnie nastawionych strukturalistów, obawiających się o „czystość” doktryny z takim trudem przez dziesięciolecia budowanej. Obawy te wyraził bardzo dobitnie Janusz Sławiński, który sam przyczynił się walnie do jej rozkwitu w Polsce i nie tylko. Pisze on o nich następująco:

(...) kategoria wirtualnego odbiorcy stanowi bez wątpienia czynnik destrukcyjny w obrębie strukturalnego modelu dzieła: powoduje zamieszanie w porządku ustratifikowanym, ponieważ nie daje się przypisać żadnemu poziomowi organizacji dzieła, co najważniejsze jednak: pozbawia je cechy podstawowej – zamkniętości. (...) chodzi o taki komponent, poprzez który zewnętrżność – tzn. faktyczne sytuacje odbioru – ma szansę wcisnąć się do wnętrza dzieła [Sławiński 1981, 19-20].

I rzeczywiście. Zarówno Głowiński, jak i Balcerzan, choć mówią, że chodzi im o czytelnika wirtualnego, potencjalnego, immanentnego, implikowanego, założonego, wpisanego w tekst itd., to jednak dochodzą do konkluzji, w których ten czytelnik (jak widać bardzo rozmaicie nazywany) przestaje być wyłącznie realnością tekstową, a staje się kimś, wyłamującym się z „zamkniętości” dzieła. Głowiński kończy swój szkic uwagą, iż badanie odbiorcy wirtualnego stwarza „możliwość n i e g e n e t y c z n e j socjologii literatury, która interesowałaby się tym, jak dzieło literackie wpływa na nowe sytuacje społeczne (sytuacją społeczną jest również stosunek czytelnika do utworu)” [Głowiński 1977, 92]. Balcerzan zaś pisze otwarcie o pewnej korespondencji, jaka istnieje pomiędzy odbiorcą wirtualnym a odbiorcą historycznym z jego upodobaniami, gustami, doświadczeniami i kompetencjami czytelnicznymi. I w tym sensie Sławiński ma rację, kiedy pisze, iż koncepcja wirtualnego odbiorcy stanowi „słabe ogniwo” struktury utworu, zagrażające wręcz jego integralności. Nie przekreśla jednak tej problematyki w ogóle i w swoim artykule skupia się na czytaniu znawców, a konkretnie – historyków literatury. Badacz wszak zaczyna poznawanie dzieła od uważnej, wnikliwej lektury. Powinien zatem odnajdywać w sobie „potrzebę refleksji nad systemem czytania, który praktykuje i nad rodzajem odbiorów, które inscenizuje swoimi poczynaniami” [Sławiński 1981, 23].

Przedstawione w skrócie stanowiska, pomimo różnic, łączy jedna rzecz: miejsce, jakie zajmuje w nich utwór literacki. Badacze niemieccy, odwołujący się wprost do fenomenologii, w odbiorze widzą sprzężenie aktów pisarza i czytelnika. Za komentarz mogą tu posłużyć słowa Jean-Paula Sartre’a, również mającego za sobą trening fenomenologiczny: „czytanie jest (...), jak się wydaje, *syntezą postrzegania i tworzenia*: ustanawia ono zarazem istotność podmiotu i istotność przedmiotu. (...) W ten sposób dla czytelnika wszystko jest do zrobienia i wszystko jest już zrobione; dzieło istnieje tylko ściśle na poziomie jego zdolności” [Sartre 1968, 21]. Polscy strukturaliści tropili obecność odbiorcy w samym utworze: jak projektuje on swojego odbiorcę i czy istnieją w nim samym „reguły sterujące” procesem odbioru? Ale w obydwu przypadkach utwór odgrywa fundamentalną rolę, która jest w tych podejściach respektowana.

Inaczej się dzieje w kolejnym paradygmacie, a raczej w paradygmatach, które obficie objawiły się po zakwestionowaniu głównych założeń ortodoksyjnie pojmowanego strukturalizmu. Generalnie można powiedzieć, że punkt ciężkości z dzieła przesuwają się na odbiorcę. Widać to nawet w zmianie samego słownictwa. Nie mówi się już o dziele literackim (niemiecki tytuł rozprawy Ingardena brzmiał *das literarische Kunstwerk* – „literackie dzieło sztuki”), lecz o tekście literackim (albo po prostu – tekście), a czasami tylko o „projekcie”. Dzieło literackie miało swój wysoki status w kulturze europejskiej (można mówić nawet o pewnego rodzaju kulcie „arcydzieł”, których znajomość wchodziła w skład wykształcenia każdego inteligenta). Dzieła te, jako zawierające nieskończone pokłady sensu, otaczano aurą tajemniczości, sacrum. Domagały się one specjalnego podejścia, stąd wielość rozmaitych hermeneutyk i „sztuk interpretacji”.

Poststrukturaliści (a w szerszym określeniu – postmoderniści) odarli dzieło literackie z jego wyjątkowości (nawet formalistów, skądinąd wyznający pozytywistyczny model naukowości, szukali wytrwale jego cech swoistych i podkreślali jego niezbywalne miejsce w systemie kultury). Jako jeden z wielu rodzajów tekstów tekst literacki jest zanurzony w globalnym „polu uniwersalnej tekstualności”. Jak pisze znawca doktryn postmodernistycznych, dla Jacquesa Derridy „tekst nie ma poza sobą żadnej podstawy, a wszelkie odniesienia zewnętrzne są iluzjami czy «mirażami» retorycznych strategii języka (...) tekst nie ma granic, a tekstualność w najogólniejszym znaczeniu jest także właściwa sposobowi istnienia tego, co rzeczywiste. (...) Tekst to fragment wycięty z pola uniwersalnej tekstualności” [Nycz 1995, 43]. Skoro dzieło literackie nie jest przedmiotem autonomicznym, samowystarczalnym, wyposażonym w inherentny, choć migotliwy, opalizujący sens, to każdy obcujący z nim podmiot może je „dekonstruować” na swój sposób. Słynne zdanie Paula de Mana – „każde odczytanie jest nieodczytaniem” – jest zgodą na nieuchronny relatywizm, gdyż nie istnieją obiektywne, logiczne kryteria, pozwalające odróżnić właściwe, „poprawne” lektury tekstu od „błędnych”. W przypadku de Mana mamy do czynienia z interesującą sytuacją, kiedy relatywizm w podejściu do „treści” (tekst nie ma żadnego w miarę stabilnego jądra znaczeniowego) łączy się z rygoryzmem w traktowaniu jego „formy”. Tym bowiem, co w tekście stabilne, jest jego strona retoryczna, jego język figuralny (koresponduje to wyraźnie z głoszeniem wśród zwolenników tej orientacji metodologicznej prymatu pisma i widzeniu w literaturze jednej z konsekwencji wynalezienia alfabetu<sup>7</sup>). Tutaj autor *Alegorii czytania* wykazuje się precyzją w poszukiwaniu dominujących u danego pisarza tropów (przykładowo w poezji Rainera Marii Rilkego takim

<sup>7</sup> Jacques Derrida nie był pierwszym teoretykiem, który mocno powiązał literaturę (i filozofię) z fenomenem pisma. Już w latach 20. wyraził ten pogląd *expressis verbis* Gustaw Szpet w haśle *Literatura*, przeznaczonym dla niezrealizowanego wówczas *Słownika terminów artystycznych*. Pisał w nim: „Siła wewnętrznej konieczności mocnego utrwalenia jest tak wielka, że konieczna relacja dwóch systemów znaków, do których się uciekamy, staje się odwrotna w stosunku do ich pierwotnej relacji” [Szpet 2010, 4].

tropem jest chiazm). De Man reaktywuje bogate zasoby terminologiczne dawnych poetyk i retoryk, które wypracowały szczegółowe rejestry tropów i figur stylistyczno-retorycznych. Traktuje te liczne wykazy jako swoiste systemy (pisze wprost o „systemach tropologicznych”)<sup>8</sup>, których poszczególne elementy są wzajemnie powiązane i definiowalne. Kiedy próbuje określić i ukazać w działaniu, w konkretnym użyciu jakiś trop, nie wykracza w swoich definicjach poza terminy znane z poetyk i retoryk. Widać to choćby w jego słynnej definicji ironii, będącej rozwinięciem definicji Augusta F. Schlegla. Według niego pełna definicja ironii powinna teraz brzmieć: „ironia to permanentna parabaza alegorii tropów” [de Man 2000, 274]. Nie wchodząc w niuanse tej definicji należy zwrócić uwagę, że sens wyjaśnianego wyrażenia (definiendum) podaje się w terminach należących wyłącznie do dziedziny poetyki. Odwołując się do rozróżnień Łotmana, poczynionych na początku jego przygody z semiotyką i odnoszących się do sposobu tworzenia znaczeń we wtórnych systemach modelujących, de Man dokonuje konsekwentnie „przekodowań wewnętrznych”, określa znaczenie poprzez wewnętrzne przesunięcia w obrębie jednego systemu (w przypadku de Mana – „systemu tropologicznego”).

Nie wszystkie teorie recepcji, zaprezentowane w ostatnim półwieczu, są równie pesymistyczne, co przywołana przed chwilą propozycja de Mana. Równoległe z nimi zaczęły pojawiać się w tej dziedzinie pomysły, mające odsunąć lub przynajmniej ograniczyć zarzuty o dowolności i nieuchronnej subiektywności naszych lektur. Kiedy wiara w stabilność tekstu i jego znaczenie, mająca opierać się na fakcie jego wtórności wobec ponadindywidualnego systemu językowego z jego wewnętrzną siatką pojęciową, uległa zachwianiu, zaczęto szukać ratunku przed popadnięciem w skrajny, by nie rzec – totalny, relatywizm w innych obszarach doświadczenia. Choć czytanie jest zajęciem odbywanym najczęściej w samotności, to jednak nie jest to równoznaczne z akceptacją jakiegoś solipsyzmu. Takie wysiłki znalezienia mocniejszego oparcia dla interpretacji podjął Stanley Fish, który chcąc uniknąć wybierania pomiędzy tekstem, pojmowanym jako pewnego rodzaju zamkniętą całością o wyraźnie zaznaczonych konturach, a zmiennymi, indywidualnymi (prywatnymi) reakcjami czytelników zwrócił się w stronę prawidłowości natury społecznej, kierującymi interpretacją i ustalaniem znaczenia tekstów. W znanym szkicu *Czy na tych zajęciach jest tekst?*, w połowie poświęconym dwojakiemu rozumieniu tego tytułowego pytania, skłania się ku twierdzeniu, że każdy odbiorca (od zawodowego badacza literatury po tzw. szarego czytelnika) porusza się w obrębie własnej „wspólnoty interpretacyjnej” ze swoimi zespołami „wartości

---

<sup>8</sup>O tym, że tropy tworzą system („system topologiczny”) Paul de Man wypowiadał się wielokrotnie: „Struktura tego systemu jest tropologiczna. Jest to system w swej najbardziej systematycznej i ogólnej formie. (...) Inteligibilność systemu (...) można (...) zredukować do systemu tropów, który jako taki jest opisywany i który odznacza się wewnętrzną spójnością. (...) Systemem jest tutaj topologia, system tropologiczny” [de Man 2000, 270].

i norm”. Chodzi o to, że „znaczenia pojawiają się już gotowe, nie z powodu norm osadzonych w języku, lecz ponieważ język jest zawsze, od samego początku, postrzegany w obrębie pewnej struktury norm. Struktura ta nie jest jednakże abstrakcyjna i niezależna, lecz społeczna” [Fish 2007, 76]. Jak już wspomniano, czyta się zazwyczaj w samotności, ale nie w próżni społecznej. Czytający wyznaje przekonania i wartości swojego otoczenia, jest jego reprezentantem i praktykuje podobne – by użyć wyrażenia Głowińskiego – „style odbioru”. Znaczenie tekstu jest jakimś konsensusem interpretacyjnym, do pewnego stopnia wynegocjowanym w swojej wspólnocie czytelniczej. Ta podzielana przez uczestników komunikacji „bazowa zgoda” skutecznie wyklucza wspomniany solipsyzm i relatywizm, umożliwiając elementarną „wspólną zrozumiałość”. Owa „podstawa zgody” zmienia się wraz ze zmianą sytuacji komunikacyjnej, ale „zawsze już jest, chociaż nie jest to zawsze ta sama podstawa” [ibidem, 77]. Ważny jest kontekst sytuacyjny lektury:

tekst nie musi posiadać jakiegoś uniwersalnego, rdzennego znaczenia, które ograniczałoby wolność lektury i chroniłoby przed relatywizmem, gdyż tekst zawsze pojawia się już w określonym kontekście, który pozwala odróżnić interpretacje „dewiacyjne” od „normalnych”. Tekst może mieć kilka znaczeń literalnych (podstawowych) w zależności od punktu odniesienia, przy czym można znaczenia te odróżniać, gdyż są one osadzone w jakimś otoczeniu [Skrendo 2001, 93].

Warto jeszcze wspomnieć o jednym typie recepcji literatury, w dużym stopniu elitarnym, bo wymagającym dużego odczytania, erudycji i wrażliwości. Raczej uprawiany przez „zawodowców”, znawców niżli przez czytelników-amatorów (czyli – idąc za etymologią słowa „amator” – miłośników czytania książek). Mowa o tzw. semiotyce intertekstualnej, szczególnie odbiorze dzieła literackiego, polegającym, ogólnie mówiąc, na tropieniu jego tekstowych poprzedników. Autorem tej ciekawej koncepcji jest Michael Riffaterre, który w szeregu znakomitych studiów zademonstrował możliwości tej swoistej „interpretacji intertekstualnej”. Związki intertekstualne dzieła traktuje się zazwyczaj bardzo szeroko: od aluzji, reminiscencji, zakamuflowanego bądź jawnego cytatu po przywoływanie całych struktur – stylu, gatunku, poetyki kierunku literackiego. W perspektywie porównawczej, genetycznej, ale też i odbiorczej, wskazuje się na istnienie szczególnie ważnego dla danego tekstu innego tekstu – intertekstu. To właśnie temu tekst literacki „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” [Riffaterre 1988, 301]. I co jest bardzo istotne: „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” [ibidem]. Dany tekst z intertekstem łączą zatem podobieństwa wspólnej struktury, inwarianty i konstanty. Jednak potrzebna jest też inność, będąca

właściwie funkcją struktury intertekstu, specyficzna różnica, stanowiąca o tekstualności, a w odbiorze czytelniczym – oryginalność dzieła.

Riffaterre nie poprzestaje jednak na zreferowanym skrótowo dwuczłonym modelu (relacja tekst – intertekst), ale znacząco komplikuje go poprzez wprowadzenie jeszcze jednego elementu, zapożyczanego z semiotyki Charlesa S. Peirce'a, a mianowicie – interpretanta, będącego swoistym pośrednikiem między tekstem i intertekstem. Amerykański filozof-pragmatyk, w odróżnieniu od bardzo wpływowej koncepcji Ferdinanda de Saussure'a, w której znak jest jednością elementu znaczącego i znaczonego (*signifiant* i *signifié*), w znaku dostrzegał trzy, powiązane ze sobą, momenty. Pisał: „Znak, czyli *representamen*, jest to coś, co komuś zastępuje coś innego pod pewnym względem lub w pewnej roli. (...) Zastępuje coś, mianowicie swój *przedmiot*. Zastępuje ten przedmiot nie pod każdym względem, ale w odniesieniu do pewnego rodzaju idei” [Peirce 1997, 131]. Ten trzeci moment, lokujący się pomiędzy znakiem właściwym a jego przedmiotem, Peirce nazywa *interpretantem*. U Riffaterre'a, w jego reinterpretacji triady Peirce'a, interpretantem jest trzeci tekst, zawierający „ideę przedmiotu, zrodzoną przez znak” [Riffaterre 1988, 302]<sup>9</sup>. Swój pomysł „semiotyki intertekstualnej”, opartej na relacjach tekstu, intertekstu i interpretantu, ilustruje on na konkretnym materiale literackim: fragment *Pieśni Maldorora* (2, 15) Lautréamonta jest wyjściowym, czytany i analizowanym tekstem, jego intertekstem w tym wypadku nie jest tekst literacki, ale obraz Proud'hona *Boska sprawiedliwość i zemsta ścigająca zbrodnię*, zaś rola odnalezionego interpretanta przypada poematowi Victora Hugo *Usta ciemności*. Szczególne miejsce w tym układzie zajmuje właśnie ten ostatni: „interpretacja tekstu w świetle intertekstu jest funkcją interpretanta” [ibidem]. Czytając tekst z jego pominięciem „percypuje się jedynie aluzję, cytat, źródło i to na tym zbyt często zatrzymywała się krytyka akademicka” [ibidem, 304]<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Oprócz teorii znaku Peirce'a autor posiłkuje się także trójkątem semiotycznym Fregego, który adaptuje do swoich potrzeb następująco: „W lewym kącie, tam, gdzie Frege ma znak (*Zeichen*), umieścimy t e k s t, T. W prawym kącie, tam, gdzie Frege kładzie *Bedeutung* [znaczenie], czyli jednostkę uprzednio istniejącą, ideologem już wpisany w socjolekt, umieścimy i n t e r t e k s t, T' (...). Na szczycie trójkąta (tam, gdzie Frege umieszcza *Sinn* [sens], sposób ujmowania jednostki znaczącej z jakiegoś szczególnego punktu widzenia), kładziemy i n t e r p r e t a n t, I [Riffaterre 1988, 303-304].

<sup>10</sup> Tryb lektury, zaproponowany przez Michaela Riffaterre'a, nie należy do łatwych, wymaga bowiem od odbiorcy (i badacza) wielorakich kompetencji. Adam Dziadek podjął próbę zastosowania go w odniesieniu do wiersza Czesława Miłosza *L'Accélération de l'histoire*, który jego zdaniem ma dwa interteksty i dwa interpretanty. Ale, co ciekawe, empirycznie są to dwa te same teksty: dzieło Daniela Halévy o takim samym tytule, co utwór Czesława Miłosza i wiersz Adama Mickiewicza zaczynający się od słów „Gęby za lud krzyczące...”. Inaczej niż u Riffaterre'a, gdzie, jak widzieliśmy, różnią się one nawet charakterem swojego nośnika materialnego – intertekst jest obrazem, tekstem wizualnym, a interpretant – tekstem werbalnym. Ale konkluzja jest zgodna z jego tezą: „Główna funkcja interpretantu polega na prowadzeniu czytelnika w jego lekturze porównawczej. Interpretant jest dla odbiorcy przewodnikiem po tekście. Czytelnik postrzega go jako symbol intencji autorskich. Łączy on tekst i intertekst, określając sposób ponownego zapisu tego, co «już powiedziane», a jednocześnie wyznacza reguły rozszyfrowywania” [Dziadek 1993, 219-220].

Pełna lektura powinna objąć cały trójkąt semiotyczny Fregego (albo triadę Peirce'a), przy czym to interpretant jako poszukiwane przez czytelnika ogniwo pośrednie między tekstem i intertekstem rzuca nowe światło na ten ostatni i zarazem wydobywa z niego normę, zgodnie z którą zbudowany jest sam czytany (badany) tekst.

### Bibliografia

- Bachtin Michał. 1986. *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. Ulicka D. Warszawa: PIW.
- Balcerzan Edward. 1971. *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. Sławiński J. Wrocław: Ossolineum.
- Barthes Roland. 1999. *Śmierć autora*. Przeł. Markowski M.P. „Teksty Drugie” nr 1/2.
- Bystron Jan Stanisław. 1938 (2006). *Publiczność literacka*. Lwów – Warszawa (IFiS PAN).
- Dziadek Adam. 1993. *Interpretant – zarys zagadnienia*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Eco Umberto. 1987. *Czytelnik Modelowy*. Przeł. P. Salwa. „Pamiętnik Literacki” z. 2 (78).
- Fish Stanley. 2007. *Czy na tych zajęciach jest tekst?* W: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. Szahaj A. Przekład zbiorowy. Kraków: Universitas.
- Głowiński Michał. 1977. *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu literackiego*. W: Głowiński M. *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Iser Wolfgang. 1986. *Proces czytania. Perspektywa fenomenologiczna*. Przeł. Bialik W. W: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Oprac. Orłowski H. Warszawa: Czytelnik.
- Jauss Hans Robert. 1972. *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)*. Przeł. Handke R. „Pamiętnik Literacki” R. LXIII, z. 4.
- Łotman Jurij. 1964. *Lekcje po strukturalno-poetyce*. „Trudy po znakowym systemie”, I, Tartu.
- Łotman Jurij. 1970. *Struktura chodożestwiennogo teksta*. Moskwa.
- Łotman Jurij. 1985. *Mózg – tekst – kultura – sztuczny intelekt*. Przeł. Żyłko B. „Przekazy i Opinie” nr 1–2.
- Łotman Jurij. 1991. *Tekst i struktura audytorium*. Przeł. Żyłko B. „Pamiętnik Literacki” z. 1.
- Łotman Jurij. 1993. *O Chlestakowie*. W: *Semiotyka dziejów Rosji*. Wyb. i przekł. Żyłko B. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Łotman Jurij. 1999. *Kultura i eksplozja*. Przekł. i wstęp Żyłko B. Warszawa: PIW.
- Łotman Jurij. 2017. *Tekst i poliglotyzm kultury*. W: *Kultura – historia – literatura*. Wyb., przekł. i wstęp Żyłko B. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- de Man Paul. 2000. *Pojęcie ironii*. W: *Ideologia estetyczna*. Przeł. Przybysławski A. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Mayer Hans. 2019. *Świadek epoki. Walter Benjamin*. Przeł. i oprac. Zatorski T. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Nycz Ryszard. 1995. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: PAN.
- Ong Walter J. 2011. *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. Japola J. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Peirce Charles Sanders. 1997. *Wybór pism filozoficznych*. Wyb. Buczyńska-Garewicz H. Przeł. Nowak A.J. Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne.
- Riffaterre Michael. 1988. *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przeł. Falićy K. i J. „Pamiętnik Literacki” z. 1.
- Sartre Jean-Paul. 1968. *Czym jest literatura?* Przeł. Lalewicz J. Warszawa: PIW.
- Skrendo Andrzej. 2001. *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i „postscriptum”*. „Teksty Drugie” nr 5: 87-93.
- Sławiński Janusz. 1981. *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty” nr 3 (57).
- Szpet Gustaw. 2010. *Literatura*. Przeł. Żyłko B. „Migotania, Przejaśnienia” nr 1 (26).
- Tynianow Jurij N. 1970. *Oda jako gatunek retoryczny*. Przeł. Saloni Z. W: *Rosyjska szkoła stylistyka*. Oprac. Mayenowa M.R., Saloni Z. Warszawa: PIW.
- Tynianow Jurij. 1978. *Okres przejściowy*. Przeł. Urbańska A. W: *Fakt literacki*. Oprac. E. Korpała-Kiszak. Warszawa: PIW.
- Żyłko Bogusław. 2016. *Od tłumacza*. „Literatura na Świecie” nr 7/8.