

KALINA WOJCIECHOWSKA

Warszawa

Rola odbiorcy w interpretacji tekstu na przykładzie alegoryzacji *Pieśni nad Pieśniami*

1. Wstęp

W artykule tym na podstawie współczesnej teorii odbioru spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, czy alegoryczna interpretacja *Pieśni nad Pieśniami* jest dziś jeszcze aktualna, przynajmniej w niektórych środowiskach? I dlaczego czytelnik spośród wielkiej ilości możliwych wykładni tego utworu (m.in. literalnej, mitologiczno-kultycznej czy antologicznej) najczęściej wybiera alegorezę?

Przedstawiony zostanie krótki zarys historii badań nad odbiorem dzieła literackiego, a następnie teoria komunikacji, elementy konwencji literackiej mające najistotniejsze znaczenie przy odbiorze dzieła, ogólne zasady konkretyzacji utworu, poziomy i funkcje nadawcy oraz odbiorcy, obraz odbiorcy idealnego i konkretnego, poziomy konkretyzacji oraz asocjacje, jakie wywołują elementy właściwe dla różnych poziomów tekstu u wybranej grupy odbiorców. Artykuł podsumuje i zakończy refleksja o alegorycznym stylu odbioru.

Badania nad odbiorem dzieła literackiego i rolą odbiorcy w interpretacji tekstu, czyli nad teorią odbioru, rozwinęły się w latach 60-tych XX w., choć nie można tu pominąć zasług prekursorów tego typu badań — R. Ingardena, twórcy koncepcji konkretyzacji dzieła literackiego, czy J.P. Sartre'a, który sporo miejsca poświęcił odbiorcy w swoich rozważaniach na temat socjologii literatury¹ Zapowiedzi zainteresowania procesami odbioru i osobą od-

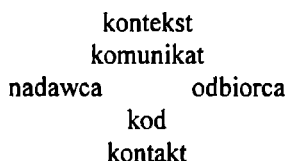
¹ Zob. J.P. SARTRE, *Czym jest literatura?*, Warszawa 1968.

biorcy można jednak dopatrywać się już w pracach Platona, czy Erazma z Rotterdamu, który pisał, że sensy słów zawartych w Biblii można łatwiej pojąć, gdy „rozważymy nie tylko to, co się mówi, ale także kto mówi, do kogo mówi, jakimi przemawia słowy, w jakich okolicznościach, przy jakiej sposobności, co wypowiedź poprzedza, a co po niej następuje”²

Warto też zaznaczyć, że teoria odbioru stała się specjalnością polskich teoretyków literatury³

2. Komunikacyjna teoria dzieła literackiego

Aby jednak przejść do zagadnień odbioru, należy przypomnieć jeden z najważniejszych postulatów strukturalizmu, jakim jest komunikacyjna teoria dzieła literackiego. Bazuje ona na tezie, że każda wypowiedź językowa jest swoistym komunikatem i zakłada istnienie tzw. elementarnej sytuacji komunikacyjnej, czyli stosunku nadawczo-odbiorczego⁴. Najbardziej znanym modelem tej komunikacji jest schemat zaproponowany przez K. Bühlera, zwany *Organonmodell der Sprache*, zmodyfikowany później nieco przez R. Jakobsona⁵. Przedstawia się on następująco:



Ów schemat, wedle A. Kulawika, należy rozumieć w taki sposób, że nadawca kieruje do odbiorcy tekst, czyli komunikat, który dotyczy jakiegoś aspektu rzeczywistości — kontekstu, o czymś mówi, coś jest jego treścią; komunikat może zostać odebrany czyli zdekodowany, rozszyfrowany, tylko wtedy, gdy zarówno nadawcy, jak i odbiorcy znane są reguły kodu i kiedy

² ERAZM Z ROTTERDAMU, *Metoda teologii*, w: TENŻE, *Trzy rozprawy*, Warszawa 1990, s. 99.

³ M. GŁOWIŃSKI, *Odbiór, konotacje, styl*, w: TENŻE, *Prace wybrane*, t. III, *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998, s. 110; autor wymienia też w przypisie najwybitniejszych polskich uczonych zajmujących się teorią odbioru.

⁴ Z. MITOSEK, *Strukturalistyczne orientacje w badaniach literackich*, w: D. ULICKA (red.), *Literatura, teoria, metodologia*, Warszawa 1998, s. 182.

⁵ K.D. BÜNTING, *Wstęp do lingwistyki*, Warszawa 1989, s. 43.

pomiędzy nadawcą a odbiorcą istnieje jakiś kontakt — w przypadku dzieła literackiego kontakt ten zostaje nawiązany poprzez tekst i proces jego odczytywania⁶

Najważniejszym warunkiem zrozumienia wypowiedzi jest tu znajomość jej kodu związana z tzw. inteligibilnością⁷ Oczywiście kod można różnie definiować. Na pierwszy plan wysuwa się niewątpliwie znajomość języka, w jakim tekst został napisany. Bez tej podstawowej wiedzy dzieło będzie dla czytelnika jedynie szeregiem niezrozumiałych znaków lub dźwięków. Taką sytuację bardzo obrazowo porównuje M. Głowiński do położenia, w jakim znajdowali się ludzie zainteresowani i zajmujący się kulturą i historią starożytnego Egiptu przed odszyfrowaniem hieroglifów przez J.F. Champolliona nie mogli oni odczytać żadnych dokumentów, ponieważ znaki hieroglificzne były dla nich tzw. znakami pustymi, z którymi nie wiązał się żaden sens⁸. To samo można przecież powiedzieć o czytelniku *Pieśni nad Pieśniami*, który próbowałby poznać treść tego utworu w oryginale, nie znając języka hebrajskiego. Kanyk będzie dla niego zbiorem niezrozumiałych grafemów lub zbiorem niezrozumiałych fonemów.

Drugim warunkiem zrozumienia komunikatu jest znajomość konwencji⁹ Bez tej wiedzy sens utworu, choć wszystkie jego znaki wydają się zrozumiałe, jest dla odbiorcy niedostępny, stanowi rzeczywistość zamkniętą. Wypowiedź sprawia wrażenie bezsensownej lub banalnej i niestosownej.

⁶ A. KULAWIK, *Poetyka*, Kraków 1997, s. 40–41.

⁷ Oznacza to, że przy lekturze dzieła literackiego należy uczynić dwa założenia: (1) dzieło literackie zaopatrzone jest w takie elementy, by być zrozumiałym i rozumianym; (2) ci, którzy podejmują lekturę dysponują odpowiednimi umiejętnościami, pozwalającymi im tak, czy inaczej zrozumieć utwór; por. M. GŁOWIŃSKI, *Komunikacja jako sfera napięć*, w: T. BUJNICKI, J. SŁAWIŃSKI (red.), *Problemy odbioru i odbiorcy*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 59.

⁸ M. GŁOWIŃSKI, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: A. KUBALE, E. NAWROCKA (red.), *Poetyka. Wybór materiałów*, Gdańsk 1997, s. 86.

⁹ Przez konwencję najczęściej rozumie się utrwalone w tradycji literackiej zasady i wzorce formułowania utworów, dotyczące zarówno ogólnych schematów budowy (rodzajów, gatunków, kompozycji), jak i bardziej szczegółowych rozwiązań (np. dobór tematów, motywów, tropów i figur retorycznych itp.); por. M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1994, s. 118–119.

3. Najistotniejsze dla odbiorcy elementy konwencji literackiej

Trudno określić, jakie elementy konwencji literackiej mają dla odbiorcy najistotniejsze znaczenie, niemniej za najważniejsze uważa się rodzaj i gatunek literacki, które w jakiś sposób determinują odbiór, są sygnałami, mówiącymi, czego odbiorca może się spodziewać po utworze o określonej przynależności genetycznej i rodzajowej. Pieśń nad Pieśniami jest bez wątpienia utworem lirycznym¹⁰ Oznacza to, że — jak każde dzieło poetyckie, nie opisuje ona w sposób mimetyczny jakiejś rzeczywistości empirycznej, lecz odwołuje się do rzeczywistości fikcjonalnej, rzeczywistości poetyckiej — wedle określenia T. Peipera¹¹ Jednocześnie poezja „zbliży się do rzeczywistości absolutnej dzięki myśleniu analogicznemu, symbolicznemu i niezwykłym skojarzeniom”¹², co w przypadku Kantyku oznacza, iż nie należy traktować go jak np. dokumentu etnograficznego opisującego obrzędy weselne ludów nomadycznych, lecz właśnie jako poezję dotyczącą prawd uniwersalnych i absolutnych. Potwierdza to również określenie gatunkowe zawarte w pierwszym zdaniu utworu — mianowicie „pieśń” Chodzi tu o pieśń liryczną, nie epicką, a więc pieśń w znaczeniu *carmen*, oznaczającą twórczość rozumianą jako „rezultat boskiego natchnienia”¹³ Tematyka pieśni obejmowała rozważania natury filozoficznej, czy religijnej, gatunek ten był niejako zarezerwowany dla podejmowania problematyki egzystencjalnej, przedstawiania spraw najbardziej istotnych w życiu człowieka. Takie rozumienie przynależności gatunkowej Pieśni nad Pieśniami uzasadnia jej alegoryzację. Potwierdzeniem zasadności interpretacji alegorycznej jest także łaciński tytuł utworu: *Canticum canticorum*, ponieważ kanyk jako odmiana gatunkowa oznacza pieśń religijną. Greckim terminem zastępującym פִּיִּשׁ jest ἄσμα oznaczający pieśń liryczną, szczególnie odę. To utożsamienie פִּיִּשׁ i ody (gr. ὕδῆ), widać dobrze w greckim przekładzie psalterza. Oda z kolei należy do pieśni o charakterze pochwalnym, utrzymanych w podniosłym, nierzadko nawet patetycznym sty-

¹⁰ K. WOJCIECHOWSKA, *Pieśń nad Pieśniami jako utwór liryczny. Ustalenia genologiczne*, STV 40 (2002), nr 2, s. 147–179.

¹¹ T. PEIPER, *Metafora terażniejszości*, Tędy–Kraków 1930, s. 127.

¹² *Tamże*.

¹³ GŁOWIŃSKI, KOSTKIEWICZOWA, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, SŁAWIŃSKI, *dz. cyt.*, s. 34.

lu, mocno nacechowanych emocjonalnie, co usprawiedliwia częste używanie takich figur jak hiperbole, występujące w opisach typu *wasf*. Widać więc, że znajomość konwencji literackiej, nawet na tym najbardziej podstawowym poziomie, jakim jest rodzaj i gatunek, już przesądza o dotarciu do jej rzeczywistego sensu. Skoro Pieśń nad Pieśniami jest pieśnią liryczną, ođą, musi traktować o rzeczach podniosłych, ocierać się o metafizykę, a więc nie może opiewać dziejów miłości jakiejś konkretnej pary (na pewno nie pary pasterzy, gdyż ody były śpiewane na cześć bohaterów, najczęściej bohaterów mitologicznych). Treść pieśni lirycznej musi być bardziej uniwersalna, a taką będzie, jeśli w miłości łączącej oblubieńca i oblubienicę dostrzeże się miłość absolutną, która przysługuje tylko Bogu. Łatwo więc odgadnąć, że Kantyck, jak już sama nazwa sugeruje, jest utworem religijnym opisującym miłość Boga do człowieka w ogóle. Powiedziane zostało również, że oda zwykle śławi jakiegoś bohatera. Przywodzi to na myśl np. wysławianie „bohater-skich” czynów Boga Jahwe przez Mojżesza i jego siostrę Miriam (Wj 15, 1-19.21). Nie można przy tym wykluczyć konotacji mesjańskich Pieśni nad Pieśniami, gdyż w starożytnym Izraelu także Mesjasz uważany był za wzór bohatera (por. np. Iz 9,1-6; 11,1-9; Za 9,9-17). Bliskie też wydaje się sielankowe obrazowanie Kantyku i fragmentów z Księgi Izajasza mówiących o Mesjaszu (Iz 9,2; 11,6-8).

Niebagatelne znaczenie przy rozpoznaniu konwencji mają również motywy użyte w utworze literackim. Tutaj istotne jest nie tylko realizowanie danego motywu w konkretnym dziele, co decyduje o niepowtarzalnej poetyckości utworu, ale także w tekstach w jakiś sposób z nim spokrewnionych¹⁴. Za takie można uznać teksty znajdujące się w tym samym zbiorze, w Biblii, uznane za pisma natchnione, mówiące o relacjach pomiędzy Bogiem a człowiekiem, opisujące historię zbawienia. Symbolika zaślubin i małżeństwa wykorzystywana była przez proroków jako obraz nie tylko miłości Boga do Izraela, ale także jako obraz trwałości przymierza zawartego na Synaju. „W zamierzeniu Jahwe miało być to przymierze miłości na wzór związku małżeńskiego”¹⁵ Ponadto prorocy widzieli związek Boga i Izraela tak,

¹⁴ J. SŁAWIŃSKI, *Wokół teorii języka poetyckiego*, w: TENŻE, *Dzieło, język, tradycja*, Kraków 1998, s. 95.

¹⁵ L. STACHOWIAK, *Biblijny obraz małżeństwa*, ZNKUL 1980, nr 3, s. 21.

jak został opisany w Kantyku mariaż kobiety i mężczyzny: jako trwałe związku jednego oblubieńca z jedną oblubienicą z wyłączeniem innych partnerów; każde odstępstwo od tego jedyne go wybranego i od Boga Jahwe potrępane było jako cudzołóstwo. Bóg, podobnie jak oblubieniec, otacza swoją wybrankę — Izraela — troską, głęboką miłością i wiernością¹⁶

Motywu małżeńskim jako obrazem zjednoczenia Chrystusa i Kościoła posługuje się też apostoł Paweł (np. 1 Kor 11,3; Ef 5,22-32), który porównuje uległość żony wobec męża do nadrzędnej pozycji Chrystusa wobec Kościoła-oblubienicy. „Zachęta do miłości męża do żony ma doskonały wzór w miłości Chrystusa do swego Kościoła”¹⁷

O eschatologicznym wymiarze motywu oblubieńczego można mówić na podstawie występowania tegoż motywu w Księdze Izajasza i Objawieniu Jana. Oblubienica symbolizuje tu społeczność zbawionych, przygotowującą się na spotkanie Zbawiciela-oblubieńca, by wziąć udział w wiecznych zaślubinach i niebieskiej uczcie (Iz 61,10; 62,4-5; Ap 19,7-8; 21,1-2.9; 22,17.20).

Rozpoznanie konwencji na podstawie motywu miłości oblubieńczej może również sugerować, że najwłaściwszym odczytaniem Pieśni nad Pieśniami będzie interpretacja alegoryczna, w której zostaną uwzględnione wyżej wspomniane konotacje.

Następnym elementem konwencji jest metaforyka będąca „duszą stylu poetyckiego”, ponieważ oddala poezję od banalności mowy potocznej¹⁸. Za T. Peiperem trzeba stwierdzić, że trop ten nie może być uważany za opisujący rzeczywistość, ale za tworzący nową rzeczywistość poetycką¹⁹. Za pomocą metafory porównywane są dwa światy²⁰: świat rzeczywisty i świat transcendentny. Twórca Kantyku nie znalazł innych środków wyrazu poza podobieństwem, porównaniem i przenośnią dla wyrażenia prawd transcendentnych. Wynika to prawdopodobnie z faktu, że słownictwo dotyczące uczuć i przeżyć na tym drugim poziomie jest dość ograniczone i stosunkowo ubogie. Aby przekazać odbiorcy swoje wzruszenie wywołane doświadczeniem Bo-

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 23.

¹⁸ CH. PERELMAN, *Analogia i metafora*, „Pamiętnik Literacki” (1971), z. 3, s. 250.

¹⁹ PEIPER, *dz. cyt.*, s. 47.

²⁰ R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 47.

żej miłości, przeżycie o charakterze mistycznym, poeta musiał sięgnąć do kategorii znanych odbiorcy — do miłości zmysłowej. Odbiorca jednak, znając tę konwencję, wytworzy sobie własne wyobrażenie o rzeczywistości zupełnie pozazmysłowej. Dlatego też przy analizie Pieśni nad Pieśniami najbardziej skuteczną i pożądaną metodą jest alegoreza. Metaforyka Kantyku jest tak bogata, że właściwie domaga się osobnego opracowania. Przy okazji można wspomnieć o innej figurze retorycznej, a mianowicie o hiperboli, charakterystycznej zwłaszcza dla ody opisującej postać bohatera. W Kantyku opisy hiperboliczne pojawiają się bardzo często, należą do nich pieśni typu *wasf*, np. opis przyrównujący oblubieńca do posągu (5,11-15). Literalne odczytanie tych opisów i porównań w rodzaju „nos twój jak baszta Libanu” (7,5), czy „szyja twoja jak wieża Dawida” (4,4) prowadzi do uznania wyrażenia za parodystyczne, ironiczne, a nawet bezsensowne²¹

Znaczenie konwencji jest mocno podkreślane przez D. Mack²², która przeniosła teorię aktów mowy J. Austina²³ na grunt teorii dzieła literackiego i interpretacji metafory. Stwierdza ona za Austinem, że istnieje umowny sposób postępowania — wypowiedzanie pewnych słów przez pewne osoby w pewnych kontekstach — wywierający umowne skutki, czyli konwencja. Poza tym wypowiedź musi pojawić się w stosownych okolicznościach i ustach właściwych osób, co można odnieść do kontekstualizmu. Istnieją trzy tego rodzaju umowne procedury: gatunki, skojarzenia i formuły kulturowe oraz prekodowane procesy językowe. Gatunki, reprezentowane np. przez pieśń,

²¹ Por. T. BRZEGOWY, *Pierwszy poemat opisujący w „Pieśni nad Pieśniami”*, STV 26 (1988), nr 1, s. 171.

²² Por. D. MACK, *Metaphoring As Speech Act: Some Happiness Conditions For Implicit Similes And Simple Metaphors*, Poetics 1975, nr 1–2.

²³ J. Austin w akcie mowy wyróżnił trzy akty częściowe: lokucję czyli samo wypowiedzanie zdania, artykulację dźwięków, łączenie morfemów i wyrazów w większe całości; illokucję czyli zawarcie w wypowiedzianym zdaniu jakiegoś aktu, np. pytania, obietnicy, rozkazu, twierdzenia; perlokucję czyli wywieranie przez wypowiedź jakiegoś wpływu na odbiorcę, np. wprowadzenie go w zakłopotanie, gniew, przekonanie o czymś, zmuszenie do udzielenia odpowiedzi lub wykonania jakiejś czynności. W teorii dzieła literackiego lokucji odpowiada znaczenie autorskie tekstu (*authorial meaning*), illokucji znaczenie zgodne z tradycjami i konwencjami, zwane po prostu znaczeniem tekstu (*textual meaning*), perlokucji natomiast znaczenie reakcji odbiorcy (*response meaning*); por. G. HERMERN, *Intencja a interpretacja*, „Pamiętnik Literacki” (1977), z. 4, s. 361.

bajkę, mit, zakładają m.in. istnienie rzeczywistości fikcjonalnej i nie dopuszczają oczekiwania dosłowności. Skoro więc Pieśń nad Pieśniami zaliczono do pieśni, niejako *a priori* usankcjonowane zostało w jej przypadku oczekiwanie metaforyczności. Jednak zarówno nadawca, jak i odbiorca muszą o tym wiedzieć. Nadawca powinien stworzyć odpowiednią wypowiedź, odbiorca zaś odebrać ją w sposób zasygnalizowany przez nadawcę. Wiąże się to poniekąd z założeniem uczynionym przez nadawcę, że odbiorca przyjmie tekst zgodnie z zamiarem autorskim²⁴, a więc z istnieniem czytelnika idealnego, którego cechy zostaną opisane niżej.

4. Konkretyzacja

Rozpoznanie konwencji, wedle M. Głowińskiego, jest tylko wstępnym warunkiem rozumienia dzieła literackiego, czy też właściwej recepcji utworu. Dzieło, realizując zasady danej konwencji, projektuje i narzuca odbiorcy pewnego typu zachowania w stosunku do siebie, które umożliwiają zrozumienie utworu²⁵. Ale trzeba też zaznaczyć, że czytelnik przystępujący do lektury dysponuje swoim własnym kodem, na który składają się jego indywidualne wyobrażenia, przyzwyczajenia, upodobania itp., dlatego niejednokrotnie rozkodowanie pewnych elementów kodu–konwencji przez odbiorcę nie musi pokrywać się z intencją autora²⁶. Problem ten wiąże się z tzw. konkretyzacją, aktualizacją lub uwspółcześnieniem dzieła przez czytelnika indywidualnego. Odbiorca usiłuje sprowadzić nieznaną do znanego, informacje mające dla niego sens mniej lub bardziej prawdopodobny, do rzędu informacji pewnych. Możliwa jest więc, jak zauważa M. Głowiński, sytuacja, kiedy odbiorca nie zna konwencji zamierzonej przez nadawcę, lecz jej nie odrzuca. Wprowadza ją natomiast w system konwencji sobie znanych, narzuca jej sensy,

²⁴ Por. J. JAPOLA, *Metafora a teoria aktów mowy*, w: M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA (red.), *Studia o metaforze*, t. II, Wrocław 1983, s. 149; R. OHMANN, *Mowa, działanie, styl*, w: M. GŁOWIŃSKI (red.), *Znak, styl, konwencja*, Warszawa 1977, s. 132.

²⁵ GŁOWIŃSKI, *Wirtualny odbiorca*, s. 88.

²⁶ J. SŁAWIŃSKI, *Wokół teorii języka poetyckiego*, w: TENŻE, *Język, dzieło, tradycja*, s. 95. Problematyka odbioru przez czytelnika konkretnego zostanie podjęta niżej.

w jakie pierwotnie mogła wcale nie być wyposażona. Takie przypadki miały miejsce przy przyswajaniu konwencji literackich należących do innych kręgów kulturowych bądź do bardzo zamierzchłej przeszłości²⁷ Taki proces mógł się zdarzyć przy odczytywaniu konwencji Pieśni nad Pieśniami jako dzieła o charakterze erotyku, ale traktującego o przeżyciach natury mistycznej: niemożność dotarcia do autora i ustalenia czasu powstania utworu oznaczała niejako automatycznie, że konwencja autorska nie jest w pełni dostępna dla odbiorcy, zwłaszcza dla czytelnika współczesnego, który adaptuje dzieło wedle konwencji sobie znanych, lub rozpowszechnionych, i dzięki temu tekst staje się dla niego zrozumiały. Należy tutaj zaznaczyć, że zrozumienie nie oznacza tylko odczytania znaczeń słów użytych w tekście, przyjęcie istnienia jakiejś konwencji dzieła, lecz także, a może przede wszystkim, dotarcie do wymowy i sensu utworu. Jak twierdzi J. Trznadłowski, „rozumieć konkretny utwór, znaczy odtworzyć w swej świadomości te wszystkie zestroje sensów, w które utwór ten wyposażył autor. Do tego potrzebna jest nie tylko znajomość użytej w utworze leksyki, ale i zorientowanie się we wszystkich związkach znaczeniowych zawartych w tekście”²⁸ Sens utworu może być wyrażony *explicite*, wtedy czytelnik biernie go przyjmuje. Może też nie być wyłożony *expressis verbis*, wtedy czytelnik zmuszony jest rekonstruować ów sens w trakcie lektury. Pierwszy sposób czytania określany jest za R. Ingardenem jako bierny, drugi zaś jako czynny.

Czy zatem w świetle przytoczonych wyżej opinii na temat należytego zrozumienia dzieła literackiego — na co składa się znajomość kodu, czyli języka i konwencji, oraz poszukiwanie wymowy utworu — sprowadzanie Pieśni nad Pieśniami do poziomu leksykalnego nie byłoby zatrzymaniem się na rozpoznaniu znaczeń poszczególnych słów, a więc nie całkowitym rozszyfrowaniem kodu? Poza tym ograniczenie się do odczytania tylko warstwy powierzchniowej — dziejów miłości pomiędzy kobietą a mężczyzną — oznacza lekturę bierną, która w przypadku Pieśni nad Pieśniami nie prowadzi do odkodowania właściwego znaczenia tego utworu. Odczytanie Kantyku jako

²⁷ GŁOWIŃSKI, *Wirtualny odbiorca*, s. 86.

²⁸ J. TRZNADŁOWSKI, *Sztuka słowa i obrazu*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 225–226.

zwykłego utworu erotycznego byłoby tak bardzo płaskie, że mijałoby się z tekstem, a więc świadczyłoby o jego niezrozumieniu i o bezradności odbiorcy. Istota nieporozumienia w takim odczytaniu polega tu na tym, że utwór jako całość znaczy co innego, niż poszczególne wypowiedzi wchodzące w jego skład i że ów sens nie jest czytelnikowi nigdzie *explicite* sygnalizowany, a implikowane w Pieśni ponadczasowe i uniwersalne prawdy czytelnik musi odkrywać sam. Inaczej rzecz wygląda w przypadku utworów takich, jak np. Przypowieści Salomona, gdzie aktywność odbiorcy ogranicza się do przyjęcia (lub nie) rad, napomnień, pouczeń czy ostrzeżeń mędrca (Prz 1,2-6); jednak ten pasywny odbiór wynika również z przyjęcia przez nadawcę pewnej konwencji — tutaj konwencji pisania aforyzmami, które wprost przekazują czytelnikowi to, co zdaniem autora jest prawdą ogólną i obowiązującą, np.: „Bojaźń Pana jest początkiem mądrości” (Prz 1,7).

Zanim jednak nastąpi szczegółowe omówienie aktywności odbiorcy, przejawiającej się przede wszystkim w konkretyzacji dzieła literackiego, kilka słów należy poświęcić relacjom osobowym w komunikacji literackiej i dokładnie określić, do którego poziomu odbioru odnoszą się postulaty czynnej lektury.

5. Nadawca i odbiorca

Najważniejszymi uczestnikami aktu komunikacji są niewątpliwie nadawca, czyli ten, który mówi, i odbiorca, czyli ten, do kogo się mówi. Zarówno nadawca, jak i odbiorca wykazują, jak to wyżej powiedziano, pewną aktywność pozatekstową, przejawiającą się w kodowaniu jakiejś informacji w tekście (nadawca) i jej dekodowaniu (odbiorca). Między nimi może, choć nie musi, znajdować się element bierny — bohater, czyli ten, o kim się mówi²⁹. Niekiedy dochodzi do kumulacji ról. Tak dzieje się np., kiedy nadawca jest równocześnie bohaterem i mówi o sobie. Wersja ta jest najczęściej spotykanym wariantem połączenia ról występującym w Pieśni nad Pieśniami. Pod-

²⁹ A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: TAZ, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Kraków 1998, s. 100.

miot liryczny (a więc jedna z instancji nadawczych), mówi o swoich przeżyciach i uczuciach, kiedy wciela się w rolę oblubienicy (bohatera). Podobnie rzecz wygląda, gdy ten sam podmiot przyjmuje na siebie rolę oblubieńca wypowiadającego się na temat swojej partnerki. Charakterystyczny dla Kantyku jest również przypadek, gdy na poziomie tekstu następuje utożsamienie nadawcy i odbiorcy. Ma to miejsce wtedy, kiedy oblubienica (nadawca) przekazuje sobie (odbiorca) informacje np. na temat oblubieńca. Fragmenty, gdzie można obserwować taką kumulację ról, mają charakter monologu lirycznego, w którym dziewczyna nie zwraca się bezpośrednio ani do oblubieńca, ani do cór Jerozolimskich, lecz do siebie, np.: „Niech mnie pocałuje pocałunkiem ust swoich” (1,2); „Jak jabłoń między drzewami leśnymi, tak miły mój między młodzieńcami. W jej cieniu pragnęłam spocząć i usiadłam, a owoc jej [jest] słodki dla podniebienia mego” (2,3); „Miły mój [jest] mój, a ja [jestem, należę do] niego” (2,16); „Ja [jestem] różą Szaronu, lilią dolin” (2,1). Przedostatni cytat częściowo, ostatni zaś w całości, można zakwalifikować także jako połączenie ról nadawcy, bohatera i odbiorcy, co oznacza, że oblubienica mówi do siebie o sobie.

Tutaj właśnie pojawia się problem kilku poziomów instancji nadawczych i odbiorczych. Dotychczas była mowa o nadawcy i odbiorcy na poziomie tekstu: mówiącemu bohaterowi czy podmiotowi lirycznemu — oblubienicy (nadawca) odpowiadał adresat monologu lirycznego — w przypadku Kantyku był to bądź oblubieniec, bądź córki Jerozolimskie, bądź też sama oblubienica (odbiorcy). Nie można jednak powiedzieć, że adresat monologu lirycznego jest jednocześnie adresatem utworu. Tutaj pojawia się drugi poziom instancji odbiorczej — mianowicie adresat całego utworu, osoba, która nie jest czynnym uczestnikiem dialogu pomiędzy bohaterami. Adresat utworu jest najczęściej postacią milczącą, nie posiada żadnych cech osobowych poza tymi, które można wyprowadzić z samej struktury i konwencji utworu³⁰ Skoro zostało powiedziane, iż Pieśń nad Pieśniami jest utrzymana w konwencji pieśni lirycznej, ody, a nawet utworem religijnym, to można wnioskować, że adresatem tego dzieła będzie Bóg, do którego zwraca się podmiot utworu (nie tożsamy z podmiotem lirycznym!) z wyrazami swojej miłości.

³⁰ *Tamże*, s. 114.

Z tymi dwoma poziomami odbioru związana jest tzw. gramatyka poezji³¹. Dotyczy ona form gramatycznych występujących w tekście (zaimki i sufiksy dla 2. os. l.p. i l.mn. — „ty”, „wy”, odpowiednie formy czasownikowe), dzięki którym utwór sprawia wrażenie zwrotu do jakiejś osoby. Adresat–bohater (oblubieniec, oblubienica, córny Jerozolimskie) jest bezpośrednio przywoływany w tekście przez wspomniane zwroty do niego skierowane, lub przez takie użytkowanie podmiotu mówiącego, że podmiot ów sprawia wrażenie wypowiadającego się w imieniu adresata–bohatera (tak konstruowane są wypowiedzi oblubieńca)³².

Trudniej ustalić, kto jest adresatem całego utworu, a nie tylko poszczególnych jego sekwencji. Czasami ten, kto kryje się pod zaimkiem „ty” w utworze może być konkretną postacią, wtedy cały utwór należy traktować jak dokument biograficzny. W ciągu wielowiekowej historii interpretacji Kanyk również traktowany był jako taki dokument; starano się odczytywać ów utwór w kategoriach biografii i wskazać na konkretnego adresata, czy raczej adresatkę. Najczęściej uważano, że jest nią księżniczka egipska, małżonka Salomona; niekiedy w adresacie Pieśni nad Pieśniami dopatrywano się upersonifikowanej mądrości lub państwowości. Nie ma jednak w tekście żadnych przesłanek, żeby Kanyk traktować jako utwór biograficzny; nie przesądza o tym nawet podanie w pierwszym wierszu imienia Salomona, jako autora dzieła, ponieważ król ten, wedle 1 Krl 4,32-33, „ułożył trzy tysiące przypowieści i tysiąc pięć pieśni. Mówił on w nich o drzewach, począwszy od cedru, który rośnie w Libanie, aż do hizopu, który wyrasta z muru; mówił o zwierzętach i ptakach, o płazach i o rybach”, a nie opiewał piękna swojej narzeczonej, czy małżonki. W większości utworów należących do *Du Lyrik* nie należy utożsamiać owego „ty” z konkretną postacią, tak samo, jak nie można stawiać znaku równości pomiędzy poetą i podmiotem lirycznym. Można raczej mówić o typach, bądź rolach odbiorców³³. Jak zostało powiedziane, Pieśń nad Pieśniami zalicza się do liryki roli, dlatego tak, jak podmiot utworu przyjmuje na siebie rolę oblubienicy, tak również adresat jego wypowiedzi musi przyjąć jakąś konkretną rolę. W konwencji erotyku, w jakiej mieści

³¹ GŁOWIŃSKI, *Wirtualny odbiorca*, s. 79.

³² WOJCIECHOWSKA, *art. cyt.*, s. 157.

³³ GŁOWIŃSKI, *Wirtualny odbiorca*, s. 81.

się Kantyk, rola adresata utworu sprowadza się do przyjmowania wyznań miłosnych sformułowanych wedle modelu zarezerwowanego dla tego typu dzieł. Jeśli dodać do tego wspomniane wyżej konwencje pieśni lirycznej o charakterze religijnym, można tylko powtórzyć, że adresatem utworu jest Bóg.

Problem odbioru nie sprowadza się jednak tylko do relacji eksplikowanych w tekście. Następnymi poziomami instancji odbiorczych są więc czytelnik implikowany³⁴, zwany też idealnym³⁵ lub wirtualnym³⁶, oraz czytelnik konkretny.

6. Odbiorca idealny

Z zasad strukturalizmu i komunikacyjnej teorii dzieła literackiego wynika, że każdy tekst (komunikat pisemny) musi być tak sformułowany, aby mógł być zrozumiały niezależnie od okoliczności pisania i czytania, zatem nadawca musi założyć z góry jakieś określone zachowania odbiorcy³⁷. Oznacza to, że utwór w jakiś sposób sytuje odbiorcę, struktura tekstu, jak stwierdza A. Okopień-Sławińska, „określa całkowity zakres powinności deszyfracyjnych”³⁸. Taki idealny odbiorca wszystko rozumie, nie wnosi do utworu swoich treści, niejako dubluje autora jako jego „zwierciadlane odbicie”; jest wedle M. Bachtina „obrazem odbiorcy w duszy autora”³⁹. Jednak taki idealny odbiór może być jedynie odbiorem czysto potencjalnym, ponieważ autor nie może przewidzieć wszystkich zewnętrznych okoliczności, w jakich jego utwór będzie odczytywany. Trzeba pamiętać, że dzieło literackie pow-

³⁴ Określenie H. MARKIEWICZA (*Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, w: TENŻE, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 256nn). Markiewicz wśród wariantów czytelnika implikowanego rozróżnia jeszcze kategorię czytelnika projektowanego, adekwatnego, wirtualnego i potencjalnego.

³⁵ Określenie A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKIEJ (por. np. *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: TAŻ, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 100nn).

³⁶ Określenie GŁOWIŃSKIEGO (por. np. *Wirtualny odbiorca*, s. 73).

³⁷ M. GŁOWIŃSKI, *Komunikacja jako sfera napięć*, w: T. BUJNICKI, J. SŁAWIŃSKI (red.), *Problemy odbioru i odbiorcy*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 63.

³⁸ OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, s. 114.

³⁹ M. BACHTIN, *O metodologii literaturoznawstwa*, w: H. MARKIEWICZ (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, Kraków 1996, s. 89.

staje w określonym momencie historycznym i do tego właśnie momentu odnosi się aktywność autora (tutaj rozumianego jako tzw. podmiot czynności twórczych). Znajomość tego momentalnego, punktowego nawet, stanu kodu przysługuje odbiorcy idealnemu, który rekonstruuje historyczne znaczenie dzieła, to, które zostało nadane utworowi w chwili jego powstania. Ale ta interpretacja, zgodna z autorskim pojmowaniem dzieła, możliwa jest tylko w wyjątkowych wypadkach i to w sposób fragmentaryczny, mianowicie jedynie wtedy, gdy do dyspozycji czytelnika pozostają jakieś wewnątrz- lub zewnątrztekstowe odautorskie wskazówki dotyczące właściwego odczytania tekstu. Wskazówki takie, sformułowane *expressis verbis*, mogą być zawarte w odautorskim wstępie, wprowadzeniu (wskazówki wewnątrztekstowe), lub w komentarzach autora dotyczących danego utworu, niekiedy w dziennikach, pamiętnikach, czy innych tekstach wzmiankujących o interpretacji danego dzieła (wskazówki zewnątrztekstowe)⁴⁰. Oprócz tego można próbować odczytać utwór zgodnie z intencjami autora na podstawie rekonstrukcji sytuacji historycznoliterackiej, w jakiej znajdował się autor, starać się uchwycić, co tekst mógł znaczyć w momencie powstania i współczesnym mu kontekście, przy uwzględnieniu innych tekstów pochodzących od tego samego twórcy⁴¹. Do takiej idealnej recepcji tekstu, zwłaszcza tekstu starożytnego, zachęcał m.in. F.D.E. Schleiermacher, który pisał, że „wszystko w danym tekście, co wymaga pełniejszej interpretacji, musi być wyjaśnione i określone wyłącznie na gruncie sfery językowej wspólnej autorowi i jego pierwotnej publiczności”⁴².

W przypadku Pieśni nad Pieśniami żaden z wymienionych wariantów określenia intencji autorskich, a więc idealnego odczytania tekstu, nie jest możliwy. Jak już wspomniano, utwór nie zawiera wewnątrztekstowych wskazań interpretacyjnych. Nie można także ustalić rzeczywistego autora tekstu, co automatycznie wyklucza szukanie dyrektyw interpretacyjnych w innych jego tekstach. Trudno także określić, kiedy Kantykt powstał: czy były to czasy Salomona, a więc X w. przed Chr., jak twierdzi np. G. Gerleman, czy też dzieło powstało pomiędzy VIII a VI w. przed Chr., jak sugeruje np. O. Keel,

⁴⁰ G. GRIMM, *Recepcja a interpretacja*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, s. 247.

⁴¹ *Tamże*, s. 248.

⁴² F.D.E. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik*, Heidelberg 1959, s. 90.

czy może raczej w V–IV w. przed Chr., jak sądzi np. A. Bea, lub w czasach hellenistycznych, czyli ok. II w. przed Chr., jak mniema np. G. Krinetzki? Brak danych, co do czasu powstania Pieśni nad Pieśniami nie pozwala zrekonstruować tej jednej punktowej sytuacji historycznoliterackiej, która przyczyniłaby się do idealnego odczytania kodu. Wielu jednak teoretyków literatury twierdzi, że należy próbować dotrzeć do intencji autorskiej, która uznawana jest za uprzywilejowaną, ponieważ przemawiają za nią argumenty natury etycznej — np. lojalność wobec autora — i pragmatycznej — taka interpretacja zakłada oszczędność w nieskończonym rozbudowywaniu znaczeń⁴³. Z drugiej strony jednak chęć zrekonstruowania idei, jakie przyświecały autorowi dzieła w chwili jego tworzenia, grozi popełnieniem tzw. błędu intencjonalności (*the intentional fallacy*), polegającego na myleniu utworu z jego genezą⁴⁴. Wielu badaczy, zwłaszcza egzegetów stosujących metody historyczno-krytyczne, pragnie uświadomić sobie i swoim czytelnikom, jakie były pierwotne założenia autora, w przypadku Kantyku będzie to np. twierdzenie, że domniemany autor w swoim utworze dostrzegał tylko treści erotyczne. Niekiedy próby ustalenia zamierzeń autora mogą nawet doprowadzić do błędnego koła; tak dzieje się, jeśli najpierw używa się informacji o intencjach twórcy, by ustalić znaczenie dzieła, a następnie informacja o znaczeniu dzieła zostanie użyta do rozstrzygnięcia o intencjach autora⁴⁵.

7. Odbiorca konkretny

Widać, że próby idealnego odczytania Pieśni nad Pieśniami nie mogą się powieść. Dzisiejszemu odbiorcy autorskie intencje co do interpretacji Kantyku nie są dostępne, pozostaje zatem dotarcie do znaczenia samego tekstu, a to jest zadaniem czytelnika konkretnego, znajdującego się na ostatnim poziomie instancji odbiorczych. Już starożytni wiedzieli, że znaczenie dzieła

⁴³ M. FOUCAULT, *What is an Autor?*, w: J.V. HARARI (wyd.), *Textual Strategies*, New York 1979.

⁴⁴ Terminu tego użyli M. BEARDSLEY i W.K. WIMSATT, *The Intentional Fallacy*, w: J. MARGOLIS (wyd.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York 1962.

⁴⁵ HERMERN, *art. cyt.*, s. 359.

literackiego zależy od aktywności czytelnika konkretnego. Żyjący w III w. Terentian Maur twierdził: *Pro captu lectoris habent sua fata libelli*⁴⁶ Rola czytelnika w szczególności sposób podkreślał również M. Montaigne, który pisał, że „bystry czytelnik odkrywa nieraz w pismach doskonałości inne niż te, które autor sam tam włożył i dostrzegął, i nieraz używa im bogatszej treści i obrazów”⁴⁷. Jednak rozkwit zainteresowania odbiorem dzieła literackiego i twórczej aktywności czytelnika przypada na XX w., zwłaszcza na czasy dominacji strukturalizmu i semiotyki⁴⁸ Utwór literacki zaczął być traktowany jako autonomiczny wobec intencji autora. T.S. Eliot jest zdania, że „wiersz może objawić się czytelnikowi w różnych znaczeniach i wszystkie one mogą się różnić od tego, które autor chciał mu nadać. (...) Interpretacja czytelnika może różnić się od interpretacji autora i być równie słuszna, a nawet bardziej trafna. Wiersz może zawierać dużo więcej niż sobie to autor uświadamiał”⁴⁹. Bardzo stanowczo przeciw ograniczaniu interpretacji tylko do tego, „co autor chciał powiedzieć” opowiada się P. Valéry, który konstatuje, że twierdzenie, iż całemu utworowi odpowiada pewien sens prawdziwy, jedyny i zgodny, czy identyczny z jakąś myślą autora, jest rzeczą zgubną i sprzeczną z naturą poezji⁵⁰ U. Eco, przedstawiciel prądu semiotycznego w językoznawstwie, sformułował tezę o otwartości dzieła literackiego, czyli wieloznaczności utworów, pozostawiających wielkie pole aktywności twórczej czytelników przy interpretacji dzieł literackich, ale równocześnie zalecał ukierunkowanie lektury na jakiś konkretny cel⁵¹ Dość daleko w uznaniu

⁴⁶ „W zależności od odbioru czytelnika, książki mają swoje [własne] losy”, TERENTIANUS MAURUS, *De litteris, syllabis et metris*, za: G. BÜCHMANN, *Gefligelte Worte*, Berlin-München 1937, s. 438.

⁴⁷ M. MONTAIGNE, *Próby*, t. I, Warszawa 1957, s. 204.

⁴⁸ Trzeba przy tym jednak zauważyć, że zainteresowanie funkcją, odbiorcą i odbiorem, a więc nastawienie funkcjonalno-recepcyjne powraca także w pewnym stopniu do zasad retoryki i poetyki klasycznej.

⁴⁹ T.S. ELIOT, *Muzyka w poezji*, w: TENŻE, *Szkice krytyczne*, Warszawa 1972, s. 22. Podobne poglądy o autorskiej nieświadomości wszystkich znaczeń utworu reprezentują też przedstawiciele relatywizmu interpretacyjnego, m.in. E.D. HIRSCH, *Validity in Interpretation*, New Haven 1967; P.D. JUHL, *Interpretation*, Princeton 1980.

⁵⁰ P. VALÉRY, *Commentaires de Charmes*, w: *Varite III*, Paris 1936, za: H. MARKIEWICZ, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, w: MARKIEWICZ, *Wymiary dzieła literackiego*, s. 186.

⁵¹ Por. U. ECO, *Dzieło otwarte*, Warszawa 1994.

prawa odbiorcy do dowolności interpretacyjnej posuwa się E.P. Hirsch, który twierdził, że tekst może znaczyć cokolwiek, co uznano za jego znaczenie. „jeśli więc jakiś starożytny tekst interpretowano jako alegorię chrześcijańską, to jest to dowód na to, że tekst ten można tak interpretować”⁵²

Widać zatem, że próby ustalenia genezy i pierwotnego znaczenia Pieśni nad Pieśniami np. jako utworu dotyczącego tylko miłości ludzkiej, czy jako pieśni weselnej, obrzędowej, śpiewanej w czasie zaślubin, z punktu widzenia strukturalizmu wykluczają ten ostatni poziom odbioru, jakim jest odbiór tekstu przez konkretnego czytelnika, a zatem w jakiś sposób zubażają semantyką dzieła. H.G. Gadamer nazywa to ograniczeniem horyzontu znaczeniowego tekstu⁵³ Twierdzi on, że dystans historyczny dzielący czytelnika i autora nie jest przeszkodą w interpretacji, lecz nawet staje się jej pozytywnym warunkiem⁵⁴, eliminującym aprioryczne założenia dotyczące odczytania tekstu, wynikające z reguł poetyki historycznej. Jednak, jak słusznie przestrzega H. Markiewicz, takie interpretacje, nazywane też interpretacjami adaptacyjnymi, nieskrępowane regułami historycznego rozumienia, będą tylko interpretacjami naddanymi, nie dającymi się wyprowadzić z tekstu⁵⁵ Tak było np. w przypadku adaptacyjnego wykładu Pieśni nad Pieśniami przez M. Lutra, który odczytywał ją jako tekst mówiący o zaślubinach cesarza Maksymiliana.

8. Poziomy konkretyzacji

Ten właśnie ostatni poziom odbiorczy łączy się, jak widać, z poszukiwaniem przez czytelnika sensu i ogólnej wymowy utworu, a więc z czytaniem czynnym. Pozostając nadal w kręgu terminologii R. Ingardena, trzeba dodać, że z taką lekturą nierozzerwalnie związana jest konkretyzacja dzieła literackiego oraz wypełnianie miejsc niedookreślenia. Ingarden traktuje utwór lite-

⁵² E.P. HIRSCH, *Trzy wymiary hermeneutyki*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, MARKIEWICZ, dz. cyt., s. 132.

⁵³ H.G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, s. 250.

⁵⁴ *Tamże*.

⁵⁵ H. MARKIEWICZ, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*, w: TENŻE, *Wymiary dzieła literackiego*, s. 198.

racki jako schemat, który czytelnik konkretny wypełnia twórczością w granicach dopuszczanych przez tekst. Konkretyzacja dokonuje się w różnych warstwach dzieła. Po pierwsze w warstwie brzmieniowej, która zawiera znaki intencjonalnie wybrane przez autora. Dopiero czytelnik przez recytację utworu nadaje tym znakom konkretne brzmienie. Jest to ważne w utworach poetyckich, ponieważ warstwa brzmieniowa spełnia funkcję wyrażania stanów psychicznych, emocjonalnych podmiotu lirycznego — np. użycie samogłosek ciemnych wyraża tajemniczość, samogłosek jasnych podkreśla radość, nagromadzenie *Lallworte* przypominających dziecięce gaworzenia oznacza zaangażowanie uczuciowe pary zakochanych.

Drugą warstwą, w jakiej dokonuje się konkretyzacja, jest warstwa przedmiotowo-wyglądowa. Składające się na nią elementy — wyobrażenia i wygląd przedmiotów, osób oraz tzw. potencjalna treść wyrażen związanych z biografią słów — są właśnie miejscami niedookreślenia, które czytelnik wypełnia, bądź pozostawia je — jak to było w przypadku metafor — niewypełnione. Wedle W. Isera to właśnie miejsca niedookreślone są najważniejszym elementem przekąźnikowym pomiędzy tekstem a czytelnikiem, miejsca te bowiem pobudzają odbiorcę do współrealizacji intencji zawartej w tekście, a intencja ta „posiada swoją realność w wyobraźni czytelnika, nie zaś w świecie przedmiotów”⁵⁶

Trzecią warstwę stanowi czas, co oznacza, że dzieło literackie zawsze jest czytane w czasie innym, niż ten, w którym zostało napisane. Ta odległość czasowa powoduje, że utwór nabiera nowych znaczeń i nowych charakterów, których nie miał w chwili powstania, przyswaja „wciąż nowy charakter, jaki w swej całej strukturze może otrzymać pod wpływem zmiennych historyczno-społecznych warunków recepcyjnych”⁵⁷

Ostatnia, czwarta warstwa to położenie dzieła literackiego w stosunku do rzeczywistości i do czytelnika. Sam izolowany utwór nie ma żadnego punktu odniesienia do czytelnika, dopiero w procesie konkretyzacji dzieło

⁵⁶ W. ISER, *Apelatywna struktura tekstów*, w: MARKIEWICZ (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, s. 126.

⁵⁷ H.R. JAUSS, *Die Partialitt der rezeptionssthetischen Methode*; cyt. za: H. MARKIEWICZ, *Literatura w ujęciu semiotycznym*, w: TENŻE, *Wymiary dzieła literackiego*, s. 255.

„odwraca się” niejako do odbiorcy którąś ze swych stron, w zależności od kierunku uwagi i zainteresowań czytelnika⁵⁸

Warto nieco uwagi poświęcić konkretyzacji na trzecim i czwartym poziomie. Jak słusznie zauważa M. Głowiński, „czynniki określające konkretyzację dzieła tkwią tak w samym utworze, jak we właściwościach kulturalnych epoki, w której konkretyzacji się dokonuje”⁵⁹ Wiąże się to również z tzw. „horyzontem oczekiwań czytelniczych wyznaczanych z jednej strony właśnie przez panujący typ kultury literackiej, z drugiej zaś przez poziom kwalifikacji danej warstwy odbiorców”⁶⁰ Można zaobserwować różnice horyzontu oczekiwań w typach kultury literackiej opartych na estetyce tożsamości, czy kontynuacji (np. klasycyzm) oraz w typach kultury opartej na estetyce kontrastu, czy innowacji (np. średniowiecze, barok, romantyzm). Bardzo wyraźnie widać tę odmienność przy obserwacji zmian charakteru wykładu Pieśni nad Pieśniami, w zależności od tego, kiedy dana interpretacja miała miejsce. W średniowieczu, a więc w kulturze o estetyce innowacyjnej, obowiązywała alegoryczna, czy raczej symboliczna interpretacja Kantyku. Księżde tej przypisywano różnorodne znaczenia, poczynawszy od tradycyjnego ujmowania jej jako opisu miłości między Bogiem a Izraelem, Chrystusem i Kościołem, poprzez wykładnię mariologiczną, mistyczną, aż do klerykalnego wykładu Grzegorza Wielkiego. W okresie oświecenia, czy pozytywizmu, a więc w epokach reprezentujących kulturę opartą na estetyce kontynuacji, warianty interpretacyjne Kantyku są o wiele uboższe — przeważa wykład naturalny, pojawia się mitologiczno-kultyczny, oba jednak pozbawione są elementów metafizycznych charakterystycznych dla estetyki kontrastu.

Z konkretyzacją na poziomie warstwy czasowej wiąże się również fakt, że odbiorca dokonujący tej konkretyzacji jest członkiem pewnej społeczności w danym momencie historycznym, posiadającej określone wartości kulturowe, mającej jakieś gusty, czy upodobania estetyczne. Indywidualne upodobania czytelnika są związane z tą zbiorową świadomością określonej grupy

⁵⁸ R. INGARDEN, *Z teorii dzieła literackiego*, w: H. MARKIEWICZ (red.), *Problemy teorii literatury*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 45nn.

⁵⁹ M. GŁOWIŃSKI, *O konkretyzacji*, w: TENŻE, *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998, s. 98.

⁶⁰ H. MARKIEWICZ, *Literatura w ujęciu semiotycznym*, w: TENŻE, *Prace wybrane*, t. V: *Z teorii literatury i badań literackich*, Kraków 1997, s. 242.

społecznej w określonym czasie. Stanowisko, jakie odbiorca konkretny zajmuje wobec czytanego dzieła jest w pewnym zakresie identyczne ze stanowiskiem innych członków zbiorowości, ponieważ wszystkie one powstają pod wpływem jednakowych norm estetycznych, przyzwyczajajeń i konwencji panujących w tym środowisku⁶¹.

Równocześnie czytelnik przystępujący do odczytywania dzieła literackiego dysponuje swoim indywidualnym kodem, na który składają się jego wyobrażenia, przyzwyczajenia, upodobania itd⁶². Nigdy nie są one identyczne z wyobrażeniami i upodobaniami nadawcy dzieła. Czytelnik konkretny zawsze postrzeża utwór przez pryzmat własnych doświadczeń, co powoduje, że ten sam tekst u jednego odbiorcy może wyzwać jakąś reakcję, u drugiego zupełnie inną, niekiedy nawet sprzeczną. Jest to właśnie sytuacja, którą Ingarden nazywa „odwróceniem się dzieła do czytelnika którąś ze stron”⁶³. Przeżycia i reakcje wywołane lekturą są bardzo złożone, łączą w sobie wzruszenia natury estetycznej ze wzruszeniami innego rodzaju, np. patriotycznymi, religijnymi⁶⁴. Zatem kod nadawcy nie jest jednocześnie w stu procentach kodem odbiorcy. Z historii interpretacji, jak już wyżej powiedziano, wynika, że w zależności od epoki dążono albo do rekonstrukcji kodu macierzystego, czyli intencji autora, odtworzenia sytuacji historycznoliterackiej i społecznej, w jakiej dzieło powstawało, albo też nie respektowano tak rygorystycznie zasad kodu wyjściowego. Pierwszą możliwość Ingarden przeciwstawia jednak konkretyzacji, terminu zarezerwowanego dla drugiego wariantu odbioru, odbioru czynnego. Kod, w którego obrębie realizuje się odbiór, czyli kod czytelnika, nazywany jest również stylem odbioru⁶⁴. Styl odbioru, wedle definicji U. Eco „jest nie tylko zbiorem logicznych i abstrakcyjnych definicji, ale składa się z dyspozycji emotywnych, upodobań, nawyków kulturowych, krótko mówiąc, jest pewnym zespołem z góry przyjętych wyobrażeń, możliwości przewidzianych i zorganizowanych w system”⁶⁵. Tak pojęty styl odbioru, jak już wcześniej wspomniano, nigdy nie jest zjawiskiem izolowanym

⁶¹ GŁOWIŃSKI, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, SŁAWIŃSKI, *dz. cyt.*, s. 72.

⁶² J. SŁAWIŃSKI, *Wokół teorii języka poetyckiego*, w: TENŻE, *Dzieło, język, tradycja*, s. 95.

⁶³ GŁOWIŃSKI, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, SŁAWIŃSKI, *dz. cyt.*, s. 66, 70.

⁶⁴ M. GŁOWIŃSKI, *Odbiór, konotacje, styl*, w: TENŻE, *Dzieło wobec odbiorcy*, s. 118.

⁶⁵ ECO, *dz. cyt.*, s. 64.

społecznie, a sama konkretyzacja i wypełnianie miejsc niedookreślenia nie są procesami tak dowolnymi, jak się niekiedy wydaje. W dużej mierze procesy te uzależnione są od konotacji, rozumianych za L. Meyerem jako skojarzenia wspólne pewnej grupie osób w obrębie danej kultury⁶⁶ Konotacje takie, właściwe współczesnemu odbiorcy Pieśni nad Pieśniami, należącego do grupy osób związanych z tą dziedziną nauki, jaką jest teologia, łatwo zauważyć śledząc skojarzenia wywołane obrazowaniem i metaforyką Kantyku.

9. Asocjacje odbiorcy

„Emanacja obrazowości”, jak to określa M. Hester, posiadana przez wyrazy istnieje dzięki istniejącym w pamięci czytelnika asocjacom słowa i desygnatu⁶⁷ Pewne obrazy wywoływane są już przez warstwę brzmieniową wyrażenia. Tak było w przypadku zastosowania samogłosek ciemnych dla wyobrażenia tajemnicy w 4,12. Metafora „ogrodem zamkniętym [jesteś], siostrzo moja, oblubienico” wśród ponad połowy z dwudziestu ankietowanych studentów i absolwentów teologii ewangelickiej i katolickiej budzi skojarzenia właśnie z tajemnicą⁶⁸

Konotacje przy wyrażeniach metaforycznych Kantyku można obserwować zarówno w przypadku przenośni zawierających tylko temat i nośnik, jak i przy dość rozbudowanych opisach, noszących często znamiona peryfraz. Do pierwszego typu wyrażeń należy cytowana już wielokrotnie metafora „łóże nasze zieleni się” (1,16), w której widać odwołania do kontekstu pozawerbalnego, a jednocześnie odświeżenie niektórych, zapomnianych lub niezauważonych, skojarzeń. Metafora ta przywołuje więc we wspomnianej wyżej grupie odbiorców asocjacje związane z biografią słowa „zieleni”, przede wszystkim zaś ewokuje w czytelniku obraz świeżości, młodości, a jednocześnie miękkości i chłodu charakteryzujących np. młodą zieloną trawę.

⁶⁶ Szerzej na temat tak pojętych konotacji zob. M. GŁOWIŃSKI, *Odbiór, konotacje, styl*, w: M. GŁOWIŃSKI, *Dzieło wobec odbiorcy*, dz. cyt., s. 120nn.

⁶⁷ M. HESTER, *Obrazowość i wolne skojarzenia*, „Pamiętnik Literacki” (1971), z. 3, s. 239.

⁶⁸ Ankieta została przeprowadzona w 1999 r. wśród studentów teologii ewangelickiej ChAT i alumnów Wyższego Seminarium Duchownego Księży Pallotyńów w Ołtarzewie.

Być może taki był właśnie zamiar autora, który posłużył się obecną, także w świadomości dzisiejszych odbiorców, relacją pomiędzy słowem „zieleńić się” a desygnatem (tu odcień zieleni właściwy dla młodych roślin, zwłaszcza trawy). Czasownik jest tu czymś więcej niż tylko znakiem, wyzwolony został obrazowy walor tego słowa, który jest zakodowany w pamięci odbiorców. Na tę szczególną zdolność metaforycznie użytych wyrazów do wywoływania określonych obrazów zwracają uwagę także E. Sapir, T.E. Hulme i M. Schlauch.

Podobny związek słowa z obrazami jego desygnatu w świadomości odbiorcy widać w konstrukcjach bardziej rozbudowanych, ponieważ w opisie zawarte są obrazy bardziej złożone, a tym samym bardziej konkretne i pozostawiające mniej miejsca na własną twórczość odbiorcy. Za przykład takiej rozbudowanej konstrukcji niech posłużą wyrażenia z 4,12-15:

Ogrodem zamkniętym [jesteś], siostró moja, oblubienico, źródłem zamkniętym, zdrojem zapieczętowanym;

pędy twoje [to] sad jabłek granatu, [ogród] ze szlachetnymi [wybornymi] owocami cyprysu, [i] z nardem;

[z] nardem i szafranem, trzcina i cynamonem, ze wszystkimi drzewami wonnymi, mirrą i aloesem, ze wszystkimi aromatycznymi balsamami.

[Jesteś] krynicą ogrodu, zdrojem wód żywych wypływających z Libanu

Jest to rozbudowany obraz poetycki, w którym zestawiono tajemniczość i niedostępność dziewczyny za źródłami nawilżającymi i użyźniającymi ogród wydający bujne owoce. Inne, bardziej swobodne, asocjacje będą w czytelniku wywoływały izolowane wyrazy, takie jak „ogród”, „źródło”, „zdrój wód żywych”, inne, bardziej skrepowane kontekstem, cała wypowiedź. Niekiedy nieokreślony obraz ewokowany przez słowo zostaje doprecyzowany przez szczegółowy kontekst metaforyczny, ponieważ w obrazach wywoływanych przez przenośnię wykorzystuje się zarówno asocjacje pojedynczych słów z obrazami, jak i asocjacje struktur bardziej złożonych⁶⁹ I tak wśród ankietowanych izolowane wyrażenie „zdrój wód żywych” kojarzyło się z Bogiem lub z Chrystusem⁷⁰, podczas, gdy z kontekstu wynika, iż oznacza ono oblubienicę, która nigdy nie była kojarzona z wymienionymi osobami. Charakterystyczne jest również wiązanie tego wyrażenia w ankietowanej grupie osób

⁶⁹ HESTER, *art. cyt.*, s. 242.

⁷⁰ Na boską osobę wskazało aż 14 z 20 osób.

z religią, a nie np. z bajkami, w których bohater udaje się do „źródła wody żywej” mającej właściwości lecznicze, a nawet mogącej wskrzeszać⁷¹. Można więc mówić o wspólnych skojarzeniach — w tym konkretnym przypadku w pewien sposób zdeterminowanych wykształceniem teologicznym. Jeszcze wyraźniej widać to, przy asocjacjach, jakie wywoływało słowo oblubieniec; obok synonimu „narzeczony” najczęściej pojawiały się określenia: Bóg, Baranek, Chrystus. Podobnie oblubienica kojarzyła się z Izraelem, duszą ludzką i Kościołem. Podobieństwo tych skojarzeń wynika na pewno z wymienionego wyżej wspólnego wykształcenia, ale także, a może przede wszystkim, z mniej uświadamianej sobie przez ankietowanych przynależności do kultury wywodzącej się z korzeni judeochrześcijańskich. W świadomości odbiorców jest w jakiś sposób zakodowane alegoryczne, czy symboliczne znaczenie tych obrazów, jednak trzeba podkreślić, że ten aspekt symboliczny, a także inne aspekty wartościująco-emocjonalne, jest możliwy do uchwycenia jedynie w grupie ludzi mających podobne doświadczenia i należących do jednego kręgu kulturowego. Poza tym, jak to pięknie nazywa M. Bachtin, każdy obraz, czy symbol powinno się rozpatrywać i oceniać z perspektywy „wielkiego czasu”, czyli właśnie tej „złożonej jedności całej literatury, jaka jest dziełem człowieka, a która wynika z wzajemnego rozumienia stuleci i tysiącleci, ludów i narodów, i kultur”⁷².

10. Alegoryczny styl odbioru

Widać więc, że wśród ludzi związanych z teologią kod, czyli styl odbioru *Pieśni nad Pieśniami*, uwarunkowany określonymi konotacjami, w dużej mierze jest stylem alegorycznym. Styl odbioru bowiem można traktować jak zjawisko paralelne wobec stylu utworów literackich, choć zasadniczo nie wolno tych dwóch elementów utożsamiać⁷³. Styl odbioru nie musi odzwiercied-

⁷¹ Por. np. występowanie tego motywu w baśniach rosyjskich.

⁷² M. BACHTIN, *O metodologii literaturoznawstwa*, w: MARKIEWICZ (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, s. 97.

⁷³ M. GŁOWIŃSKI, *Odbiór, konotacje, styl*, w: TENŻE, *Dzieło wobec odbiorcy*, s. 129. Utożsamienie może nastąpić tylko wtedy, gdy kontekst, do którego odwołuje się nadawca pokrywa się z kontekstem, w jakim utwór odczytuje odbiorca.

łać stylu dzieła; jest on zawsze interpretacją, choćby czytelnik nie zdawał sobie z tego sprawy. Style odbioru są też powiązane z tendencjami ideologiczno-estetycznymi danej epoki. Najłatwiej zauważyć alegoryczny styl odbioru w średniowieczu i renesansie, kiedy to alegoryzacji poddawano prawie wszystkie utwory, nawet te mające rodowód starożytny i traktujące o wydarzeniach i postaciach mitologicznych, wychodzono bowiem z założenia, że starożytni dostrzegali jedynie „literę” własnych mitów i bóstw. I tak np. Circe utożsamiana była ze zmysłową poządlivością, Wenus, wedle alegorii o charakterze religijnym nie była patronką rozkoszy, lecz oznaczała umiłowanie mądrości; w kategoriach egzystencjalno-moralnych tłumaczono *Eneidę*, w której wędrówka Eneasza symbolizowała los człowieka, życie jako trudną drogę doskonalenia duchowego, stopniowe przezwyciężanie pokus i trudności, aż do osiągnięcia „prawdziwej mądrości”⁷⁴ Alegoryzacja dotycząca utworów i postaci biblijnych oparta była na wzorcach starożytnych, zwłaszcza na typologii uprawianej przez apostoła Pawła. Można tu wspomnieć np. o typologizacji postaci Samsona, który wyrrywając i unosząc bramę Gazy, zapowiadał upadek bram piekielnych ustępujących przed potęgą Chrystusa, czy o pochodzącym od Orygenesa przekonaniu, że wchodzący do Jerycha Jozue symbolizuje przyście Chrystusa na grzeszny świat⁷⁵ Alegoryzacja treści Pieśni nad Pieśniami z symbolicznym wykładem najdrobniejszych szczegółów jest tu również ewidentnym przykładem obowiązującego w średniowieczu stylu odbioru. Nie można zapominać o okazjonalnych wykładniach *Kantyku* (np. przytaczaniu jego tekstu przy ceremonii chrzcielnej, jak u Cyryla Jerozolimskiego, czy odnoszeniu go do zaślubin cesarza Maksymiliana, jak u Lutra). W takich przypadkach nie można mówić już o odbiorze alegorycznym lecz raczej o odbiorze symbolicznym. Różnica polega głównie na tym, że ukazany przez alegorię drugi, wyższy wymiar dzieła literackiego pokrywa się z „ogólnym kompleksem wyznawanych przekonań”; treść asocjacji jest w zasadzie stała, skonwencjonalizowana⁷⁶ — oblubieniec to istota

⁷⁴ Por. J. ABRAMOWSKA, *Alegoreza jako problem przekładu*, w: TAŻ, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 87nn.

⁷⁵ A. PACIOREK, *Alegoria i teoria w egzegezie starożytnego Kościoła*, „Collectanea Theologica” (1997), nr 1, s. 67.

⁷⁶ M. GŁOWIŃSKI, *Świadectwa i style odbioru*, Warszawa 1975, z. 3, s. 23.

boska (Bóg Jahwe, Chrystus), oblubienica zaś nie pretenduje do boskości, ma w sobie zawsze element ludzki (Izrael, Kościół czy nawet dusza ludzka). Natomiast w odbiorze symbolicznym znaczenie poszczególnych symboli nie jest raz na zawsze ustalone, jest płynne, nie da się go ujednoclić, często, jak w przytoczonych wyżej przykładach, jest to znaczenie okazjonalne⁷⁷

Styl odbioru związany jest też z wymienionym wcześniej horyzontem oczekiwań odbiorczych. Jeżeli spodziewano się, że Kantykt, jako dzieło znajdujące się wśród pism religijnych, będzie traktował o transcendencji i metafizyce, takie właśnie treści w nim odnajdywano posługując się wykładem alegorycznym. Ten horyzont oczekiwań treści religijnych w Pieśni nad Pieśniami w dużej mierze dotyczy również współczesności, jak można było zauważyć na przykładzie asocjacji, jakie wzbudza obrazowanie tego utworu w dzisiejszym czytelniku. Z drugiej strony, jeśli ktoś chce dostrzegać w Pieśni nad Pieśniami dokument etnograficzny, opis przebiegu wesela wśród ludów nomadycznych, nie można wykluczyć, że dzieło „obróci się do niego właśnie tą stroną” Wtedy jednak nie będzie można mówić o odbiorze alegorycznym, lecz najprawdopodobniej o mimetycznym stylu odbioru, którego podstawę stanowi przeświadczenie, iż między przedmiotami i sytuacjami przedstawionymi w utworze literackim, a przedmiotami należącymi do świata realnego zachodzi stosunek podobieństwa, naśladowania, odbicia⁷⁸. Z kolei ekspresyjny styl recepcji wybierze odbiorca oczekujący, że Kantykt jest utworem lirycznym o charakterze erotyku, opowiadającym o miłości dwojga; inny czytelnik, który zaliczy Pieśń nad Pieśniami do literatury mądrościowej, zapewne będzie reprezentował instrumentalny styl odbioru, który pozwoli mu potraktować Kantykt jako utwór dydaktyczny, budujący przykład prawdziwej miłości między mężczyzną i kobietą, rozumianej jako Boży dar dla ludzi. Żaden jednak w wymienionych stylów recepcji nie jest tak bardzo rozpowszechniony jak styl alegoryczny.

Można zatem stwierdzić, że w przypadku Pieśni nad Pieśniami nadal najbardziej reprezentatywny, przynajmniej wśród ludzi związanych z teologią,

⁷⁷ *Tamże*.

⁷⁸ *Tamże*, s. 25. Autor wymienia siedem podstawowych stylów odbioru: mityczny, alegoryczny, symboliczny, instrumentalny, mimetyczny, ekspresyjny i estetyzujący.

jest alegoryczny styl odbioru, choć nie jest on stylem recepcji obowiązującym tak powszechnie, jak miało to miejsce w starożytności i średniowieczu. Współcześnie, nawet przy odbiorze Kantyku przez czytelnika konkretnego, wciąż istotne znaczenie mają utrwalone w ciągu wieków alegoryczne i symboliczne asocjacje ewokowane przez poszczególne obrazy, czy postaci, które wydają się determinować i wpływać na indywidualne skojarzenia czytelnika. Dlatego nie można się chyba zgodzić z dość kategorycznym stwierdzeniem ks. J. Warzechy (który wydaje się preferować instrumentalny styl odbioru), że „gdy współczesny człowiek z naszego kręgu kulturowego czyta Pieśń nad Pieśniami, odbiera ją nieodparcie jako utwór miłosny, erotyczny lub jako zbiór tego typu pieśni”, podczas gdy odbiór alegoryczny jest zarezerwowany dla „pobożnego Izraelity” i wczesnego chrześcijaństwa zależnego od wykładu żydowskiego⁷⁹

The Role of Receiver in Text Interpretation as Exemplified in Allegorizing the Song of Songs

SUMMARY

The article demonstrates an active role of a reader in interpretation of the Song of Songs text. First of all the structural methods were used and the communicational theory of a literary work. Not only a knowledge of the language is a condition for proper text reading but also an acquaintance with literary conventions (genre and literary kind). On the other hand a convention imposes on a reader a certain type of behaviour in relation to the work. The most proper method in interpretation of the Song of Songs belonging to the lyrics, and in discernment of motives appearing in the work seems an allegoreza. But, because a reader has his own code (own experiences, cultural and religious qualifications), he actualizes and makes substantiation of a work on various levels. Therefore there are so many different associations-called styles of reception, connected with Song of Songs and its personages. A work is treated as a scheme with the so called "spots of indenomination", which is filled up

⁷⁹ J. WARZECHA, *Miłość oblubieńcza w Pieśni nad Pieśniami*, w: M. WOJCIECHOWSKI (red.), *Miłość jest z Boga*, Warszawa 1997, s. 410.

by the reader with his own creativity as far as the text permits. Then in the Song of Songs there is quite an ample sphere of activity left to the receiver. It appears however that the influence of the cultural, historical and religious tradition is so powerful, that associations which the Song of Song awake in modern reader are most often an allegorical associations.