

Ralph W. Rader

Fakt, teoria i interpretacja literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/3, 323-353

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RALPH W. RADER

FAKT, TEORIA I INTERPRETACJA LITERATURY

Nowoczesny badacz literatury posługuje się w swej pracy metodą indukcyjną, skupiając uwagę na poszczególnych lokalnych faktach tekstu i starając się wypracować interpretację, która pogodzi ich pozorne zawilosci. Gdy już rozwinię interpretację, która pasuje do wszystkich faktów, uważa, że jej słusność została dowiedziona. Problem polega jednak na tym, że te same fakty zdają się potwierdzać bardzo różne interpretacje różnych krytyków. Wbrew rozpowszechnionemu szeroko pogładowi, że znamienna dla znaczenia literackiego jest jego wielorakość, bogactwo interpretacji, jakie stworzyła w ostatnich czasach praktyka krytyczna, staje się coraz bardziej kłopotliwe: mieć zbyt wiele znaczeń to prawie tak, jak nie mieć żadnego znaczenia. Być może jednak ta krytyczna inflacja w dużej mierze niemal automatycznie wynika z rzadko dostrzeganej zależności między faktem a hipotezą: tej mianowicie, że hipoteza — założenie interpretacyjne — nie jest następstwem spostrzeżenia faktu, lecz koniecznie go poprzedza i konstruuje, tak iż zgodność hipotezy z faktami jest do pewnego stopnia z góry postanowiona. Doskonale rozwinięcie implikacji tej zależności znajdujemy w filozofii Sir Karla Poppera¹, który dowodzi, że wszelka wiedza jest z natury swej hipotetyczna, że poznanie nie może wychodzić od „faktów”, lecz jedynie od przypuszczenia na temat faktów, i że sprawdzianem takiego przypuszczenia (czytaj: hipotezy lub teorii) jest nie to, jak dalece znajduje ono potwierdzenie w faktach — których znaczenie faktycznie konstruuje — lecz to, jak dalece grozi mu, iż zostanie obalone przez inne, niezależne fakty, których nie obejmuje. Zgodnie z tą koncepcją

[Ralph W. Rader — profesor literatury angielskiej w University of California w Berkeley. Napisał *Tennyson's „Maud”: The Biographical Genesis*. Z ważniejszych jego artykułów należy wymienić *Literary Form in Factual Narrative: The Example of Boswell's „Johnson”* i *The Concept of Genre and Eighteenth-Century Studies*.

Przekład według: R. W. Rader, *Fact, Theory and Literary Explanation*. „Critical Inquiry”, grudzień 1974, s. 245—272.]

¹ K. Popper, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. New York 1968, s. 44 n.

do wiedzy dochodzi się nie indukcyjnie, przechodząc od poszczególnego faktu do stopniowo uzasadnianej generalizacji, lecz dedukcyjnie — przez rozszerzanie przekonującej generalizacji na możliwie najszerszy wachlarz faktów. Im większy jest wachlarz takich niezależnych od siebie faktów, które dają się wywieść logicznie z ogólnych przesłanek, tym łatwiej można przyjąć, iż przesłanki te odzwierciedlają rzeczywistą podstawową strukturę faktów, a tym samym zasługują na uznanie ich tymczasowo za bliskie prawdy. Takie dedukcyjne wyjaśnienie jest sztywne — nieelastyczne w sensie pozytywnym — ponieważ warunkiem jego jest to, że powstaje przez ścisłe logiczne rozszerzanie wstępnych przesłanek; gdyby było elastyczne, gdyby wyjaśnienia wszystkich szczegółów nie zostały dedukcyjnie wywiedzione z jego najogólniejszych założeń, lecz mogły być stwarzane *ad hoc*, nie groziłoby mu to, że zostanie obalone, gdyż zawsze znalazłoby potwierdzenie. Wbrew pozorom elastyczność — przystosowywanie się do widocznych nieprawidłowości faktów w miarę, jak wychodzą one na jaw — nie jest zaletą teorii czy jej zastosowań. Miarka, która daje się rozciągać, zawsze pozwoli nam zmierzyć to, do czego ją przyłożymy, lecz z tego właśnie powodu, podobnie jak modyfikowana *ad hoc* teoria, nigdy nie okaże się naprawdę użyteczna.

Wolno nam brać nasze teorie, skąd tylko chcemy. Jak powiedział Einstein, powstanie teorii jest jak jajko zniesione przez kure, „*auf einmal ist es da*”². W praktyce jednak teorie są zazwyczaj wyprowadzane z teorii wcześniejszych jako ich udoskonalenia — tak jak lepsze narzędzia są udoskonaleniami wcześniejszych, bardziej prymitywnych narzędzi — i są nastawione na wyjaśnienie nie faktów, które same skonstruowały, lecz tych istniejących niezależnie i dających się określić faktów, które pozostawione bez wyjaśnienia przez wcześniejsze teorie w rezultacie obaliły je. Nowa teoria powinna przekonująco i bezpośrednio wyjaśniać to wszystko, co wyjaśniają jej poprzedniczki, a p o n a d t o te określone fakty, których tamte najwyraźniej nie wyjaśniają. Ideałem są tu możliwie najprostsze przesłanki wyjaśniające w sposób najbardziej dokładny możliwie najszerszy wachlarz następczących problemy faktów.

Mówię o faktach następczących problemy, by podkreślić raz jeszcze, iż słuszność jakiejś hipotezy najlepiej można sprawdzić na faktach wymagających wyjaśnienia niezależnie od sformułowania tej hipotezy. Gdzie jednak nauka o literaturze ma szukać takich istniejących niezależnie faktów? Odpowiadam: w naszym doświadczeniu literatury, takim, jakie może być obiektywnie określone, bezpośrednio i pośrednio. Na ogół nie dostrzega się, że mogą istnieć bezpośrednio i wyraźnie dające się określić fakty doświadczenia literatury, a przecież faktów takich, poważnych i drobnych, jest wiele. Przykładem dającego się wyraźnie okre-

² R. W. Clark, *Einstein: The Life and Times*. New York 1971, s. 173.

ślić lokalnego faktu odbioru literackiego, inwariantnego dla wszystkich czytelników, jest to, że podmiot liryczny w *Elegii napisanej na wiejskim cmentarzu* Graya (i utworach pokrewnych) doświadczamy tak, jak gdybyśmy oglądali scenerię jego oczyma, natomiast podmiot *Mojej ostatniej księżnej* Browninga (i utworów pokrewnych) doświadczamy tak, jak gdyby był on wobec nas zewnętrzny, jak gdybyśmy go widzieli wśród innych elementów scenerii. Wydaje się, że pozostaje to w ścisłym związku z faktem, iż na głos *Elegię* czytamy naszym własnym (wyidealizowanym) głosem, *Moją ostatnią księżną* zaś głosem „innej” osoby³. Pośrednie fakty doświadczenia to te implikowane przez zawilości czy niejasności poprzednich interpretacji, to problemy pozostawione nam, jak już wspomniano, do rozstrzygnięcia na skutek niedostatków wcześniejszych wyjaśnień i wyznaczane przez ich sprzeczność. Jako przykład może tu posłużyć trwający wciąż, nierozstrzygnięty spór o to, czy *Moll Flanders* jest, czy nie jest, utworem ironicznym. Uczestnicy tego sporu subiektywnie nie mają zamiaru stawiać pytania, które się w związku z nim nasuwa i które pozwoliłoby go obiektywnie rozstrzygnąć: jaka szczególna własność strukturalna *Moll Flanders* sprawia, iż ona jedna wśród osiemnastowiecznych powieści jest przedmiotem takiej kontrowersji? Innym przykładem jest fakt sygnalizowany w pytaniu, dlaczego w *Raju utraconym*, wspaniałym poemacie wielkiego, głęboko wierzącego artysty, Bóg wydaje się czasem tak dziwnie obojętny i pozbawiony współczucia? (Można by to uznać za fakt doświadczenia bezpośredniego, gdyby nie to, że w pełni zobiektywizowała go dopiero kontrowersja na ten temat.) Nie widzę żadnego powodu, dla którego nie mielibyśmy odwoływać się także do innych, nie wiążących się z naszym odbiorem faktów, jeśli mogą być one odpowiednio skonkretyzowane i w sposób znaczący powiązane z liniami wyjaśniania dedukcyjnego nie odnoszącego się do nich bezpośrednio. Możemy więc zapytać, dlaczego w XVIII w. Defoe nie zdobył właściwie uznania jako pisarz, czy odnotować jako fakt sam w sobie wymagający formalnego wytłumaczenia — a nie jako wyjaśnienie właśnie — stwierdzenie Swifta, że w jego zamierzeniu *Podróże Gulliwera* miały wzburzyć, a nie bawić czytelnika. (Tymi i im podobnymi pytaniami posłużymy się w dalszej części eseju przy sprawdzaniu słuszności naszej hipotezy krytycznej.)

Jak już jednak wspomniano, do takich pojedynczych faktów najlepiej odwoływać się przy sprawdzaniu jakiejś hipotezy wtedy, gdy ujmujemy je z perspektywy ogólnej i przekonującej teorii ramowej, która z kolei powinna początkowo obejmować i wyjaśniać możliwie najszersze

³ Nieco szersze omówienie tych zjawisk znajdzie czytelnik w moim eseju *The Concept of Genre and Eighteenth-Century Studies*. W: *New Approaches to Eighteenth-Century Literature: Selected Papers from the English Institute*. New York 1974.

zagadnienia. Otóż najbardziej ogólnym, wymagającym wyjaśnienia, faktem naszego odbioru literackiego jest to, że zarówno zbiorowo, jak i indywidualnie, potrafimy odróżnić systemowo literaturę w ogóle od nie-literatury, tak w podstawowym, czysto opisowym sensie, w jakim kiepski dowcip zalicza się do literatury, a dobry przepis nie, jak i w sensie wartościującym, w jakim z upływem czasu pisarze i ich dzieła poddawani są przez zbiorowy osąd coraz bardziej bezlitosnej selekcji, a ci, którzy się ostali, zostają ustawieni w stosunkowo niewzruszonej szacowanej hierarchii statusu i wartości. W hierarchii tej mają więc bezspornie swe miejsca Shakespeare, Keats i Kipling (gdy tymczasem Nicholas Rowe i Sir Henry Taylor, którzy niewątpliwie mieli je w swojej epoce, już ich nie mają), ale twórczość Shakespeare'a przewyższa twórczość Keatsa, twórczość Keatsa zaś — twórczość Kiplinga. Ponadto stosunkowo niewiele tylko utworów tych wyselekcjonowanych pisarzy zachowuje poczesne miejsce w centrum zbiorowej uwagi, znowu ze stosunkowo stałą hierarchią wartości (tj. w obrębie grupy utworów Keatsa zasługujących na uwagę w opinii zbiorowej *Oda do słowika* zajmuje wyraźnie wyższą pozycję niż *Wigilia świętej Agnieszki*, natomiast utwór *I stood tiptoe on a little hill* w ogóle się w tej grupie nie mieści).

Można by zauważyć, że ten zbiorowo dokonywany proces selekcji zdecydowanie ogranicza swobodę naszego doświadczania literatury. Logicznie rzecz biorąc, powinniśmy ponownie zbadać odrzuconych pisarzy i ich dzieła, bądź też wrywkowo zapoznać się z próbkami twórczości przynajmniej niektórych z nich, po to, byśmy mogli zdecydować, jaką mają dla nas wartość. Oczywiście czytamy — a więc *implicite* osądzamy ponownie — pisarzy wyselekcjonowanych i może nawet zapoznajemy się wrywkowo z twórczością tych, którzy zostali odrzuceni przez czas. Jednakże odkrywamy wtedy, że czas miał rację, że osąd zbiorowy przeważnie zgadza się z naszym własnym — świat słusznie skazuje na zapomnienie Sir Henry'ego Taylora, Keats nie jest tak wielki jak Shakespeare, *Oda do słowika* ma większą wartość literacką niż *Wigilia świętej Agnieszki*, a lektura wiersza *I stood tiptoe on a little hill* nie zachęca nas do polecania go naszym studentom. Stwierdzamy, że nasz odbiór literatury nie jest wymuszony czy spaczony przez presję odbioru zbiorowego, widzimy autorów antologii czy kaprysy tradycji; przekonujemy się raczej, iż doświadczenie zbiorowe było po prostu antycypacją naszego, które tak zadziwiająco potrafi je powtarzać, a w obliczu konfliktu z nim nawet korygować swe błędy, o czym może świadczyć przykład studentów, którzy w końcu zaczynają zachwycać się Popem.

Te powszechne fakty wartościowania literatury mają, jak zobaczymy, pewne znaczenie dla jej interpretacji, już same w sobie jednak ujawniają pewną oczywistą, choć rzadko dostrzeganą prawdę, że nasza percepcja literatury nie jest płynna i subiektywna, lecz w jakimś zasadniczym sensie niezmienna i obiektywna; objaśnianie zjawisk literackich polega więc, jak postaram się zaraz wykazać, nie tyle na dostarczaniu

wiedzy o literaturze, ile na tłumaczeniu, wyjaśnianiu i porządkowaniu tej wiedzy, którą w pewnym stopniu już posiadamy. Bardziej bezpośrednio użyteczne są pod tym względem fakty związane z naszą zdolnością odróżniania dzieł literackich od nieliterackich oraz wprowadzania dalszych rozróżnień w obrębie tego rozróżnienia ogólnego. Z jednej bowiem strony intuicyjnie wyróżniamy w obrębie szerokiej kategorii dzieł literackich kategorię „powieść”, z drugiej zaś odbieramy każdą poszczególną powieść jako jedyną pod względem formalnym. Jednakże ta formalna wyjątkowość sama jest pojęciem na tyle ogólnym, że np. *Pamela* Richardsona może być rozumiana jako całkowicie różna od siostrzanej jej powieści *Klarysa*, w ramach ich podobieństwa, które odróżnia je obie razem od wszystkich innych powieści⁴. Nasza percepcja każdego utworu wiąże się zatem ze świadomością połączonego zespołu rozróżnień podobieństw i różnic, które określają jego stosunek do wszystkich innych dzieł. Te fakty naszego doświadczania literatury są — pomimo swej oczywistości — bardzo użyteczne przy sprawdzaniu słuszności jakiejś interpretacji. Można powiedzieć, że obalają one każde wyjaśnienie dzieła literackiego, które nie tłumaczy, jak takie rozróżnienia są możliwe.

Ściśle związane z tym podstawowym rozróżnianiem między literackością a nieliterackością jest również nasze rozumienie, że dzieła zasadniczo nieliterackie — w sensie podstawowym czyli opisowym — mogą jednak być mniej lub bardziej literackie i, w wyjątkowych przypadkach, znaleźć miejsce w hierarchicznym kanonie literatury. Wiemy, co mamy na myśli, mówiąc, że eseje Hume'a są bardziej literackie niż eseje Locke'a, że historia upadku cesarstwa rzymskiego Gibbona jest wielkim dziełem literackim, a nie jest nim dzieło Toynbee'go mimo całej swej wielkości. (W dalszej części tego eseju zajmiemy się problemem, jaki nastęrcza status literacki, wyjątkowy wśród utworów biograficznych, a może nawet wszystkich utworów faktograficznych, *Żywota doktora Johnsona* Boswella.)

Fakt występowania takich zbieżności w naszym doświadczeniu sugeruje, że — jak już przypuszczaliśmy — w procesie poznania istnieje jakaś obiektywna podstawa tej zgodności, podstawa w zasadzie powszechnie uchwytana i implikująca kompetencję wspólną autorowi i tak zbiorowemu, jak i indywidualnemu czytelnikowi. Przyjmijmy, że ta kompetencja to cicha czy intuicyjna zdolność, którą wykazujemy jako przedłużenie tych władz poznawczych, dzięki którym postrzegamy świat tak jak nasi bliźni. Używam tu słowa „cicha” w znaczeniu, w jakim spopularyzował je Michael Polanyi, a więc jako odnoszącego się do tego wszy-

⁴ O szczególnej koncepcji *Pameli* i *Klarysy*, jak również *Portretu artysty z czasów młodości* i *Ulissesa* Joyce'a, wysuniętej w ramach pewnej teorii ciągłości form powieściowych i ujmującej te dzieła w kategoriach różnicy-w-podobieństwie, zob. mój esej *Defoe, Richardson, Joyce and the Concept of Form in the Novel*. W: *Autobiography, Biography, and the Novel*. Los Angeles 1973, s. 29—72.

stkiego, co wiemy i umiemy robić, nie zdając sobie z tego w pełni sprawy i nie potrafiąc tego *explicite* wytłumaczyć⁵. Rozpoznamy jakąś twarz, lecz nie umiemy dokładnie powiedzieć, dzięki czemu tak się dzieje. Słowa „intuicyjna” używam prawie jako synonimu, w znaczeniu, w jakim używają go Noam Chomsky i inni językoznawcy, mówiąc o kompetencji przejawiającej się w takim użyciu języka, które da się wytłumaczyć jedynie jako zdeterminowane przez uporządkowane reguły bezbłędnie stosowane przez mówiącego, choć nie potrafi on ująć ich w jakiś system⁶. Żaden analfabeta mówiący po angielsku nie powie „*the red big horse*”, ale zapytany nie umiałby powiedzieć, dlaczego zwrot ten jest nie do przyjęcia, poza tym, że „tak się nie mówi”.

Ogólna teoria literatury miałaby więc na celu przede wszystkim uchwycenie i wyjaśnienie *explicite* tej obiektywnej podstawy naszego cichego doświadczenia, podejmując się wytłumaczyć zarówno wszystkie wspomniane już rozróżnienia ogólne, jak i specyficzne następujące problemy fakty, które wiążemy z określonymi dziełami. Szczególnie ważne są tu przypadki silnie zaznaczającej się różnicy zdań wśród krytyków, jeśli bowiem istnieje jakaś obiektywna podstawa wspólnego nam rozumienia dzieł literackich, wyraźnie sprzeczne interpretacje stają się problemem o istotnym znaczeniu. Ciągłe zmieniające się interpretacje wskazywałyby jedynie na to, że różnice wynikają z różnicy języków i systemów krytycznych przykładanych do tej cichej podstawy i że można by je usunąć, przekładając te różne języki na metajęzyk teorii ogólnej; ostra polaryzacja opinii krytycznej sugeruje natomiast, iż ta cicha podstawa sama jest niejasna i nastęcza trudności. To, na ile przekonujące i słuszne jest wyjaśnienie, jakie umożliwia taka ogólna teoria, najdokładniej i potencjalnie najbardziej instruktywnie sprawdzić można na tych właśnie dziełach, przy których dotychczasowe wyjaśnienie było niedostateczne i najmniej zgodne z naszą intuicyjną percepcją. Jeśli chcemy uzyskać przekonujące wyjaśnienie, pytanie, które stawialiśmy teorii — jakie muszą być dzieła literackie, byśmy byli co do nich tak zgodni? — należy odwrócić: jakie muszą być określone dzieła literackie, byśmy byli co do nich tak niezgodni? Odpowiedzi na takie pytania oczywiście nie tylko byłyby rozstrzygającymi sprawdzianami teorii, ale także pomogłyby nam zrozumieć, na czym polega samo nasze ciche doświadczenie literatury.

W pozostałej części eseju przedstawię w ogólnych zarysach i zilustruję pewną hipotetyczno-dedukcyjną teorię tak pomyślaną, by spełniała wszystkie te zadania i by można było następnie sprawdzić, na ile przekonujące jest wyjaśnienie, jakie umożliwia w porównaniu z tymi

⁵ M. Polanyi streszcza zwięźle swe poglądy w *The Tacit Dimension*. New York 1967.

⁶ Zob. stosunkowo mało techniczny opis tych zjawisk u N. Chomsky'ego w *Language and Mind*. New York 1968, s. 21 n.

wyjaśnieniami, które przynosi inna teoria znajdująca się obecnie w centrum uwagi krytyków. W mojej teorii wyszedłbym od wyodrębnienia kategorii kompozycji werbalnych, które w założeniu mają być zrozumiałe bez odwoływania się do czegokolwiek z wyjątkiem nich samych dzięki temu, że czytelnik cicho pojmuje immanentny akt komunikacji pisarza jako skierowany na jakiś cel zewnętrzny — krótko mówiąc, jako akt zrozumiały sam przez się, którego znaczenie leży jednak poza nim samym. (Kategoria ta nie obejmowałaby, powiedzmy, prywatnego listu, ponieważ nie pisze się go po to, by był powszechnie zrozumiały jedynie sam przez się, obejmowałaby natomiast przepis, artykuł wstępny czy dzieło Toynbee'go.) W obrębie tak szeroko rozumianej klasy dzieł, dziełami literackimi byłyby zatem te dzieła, które hipotetycznie można by pojmować nie tylko jako same przez się zrozumiałe, ale także same przez się znaczące. Mówiąc ściślej, można by przez nie pojmować te dzieła, których zrozumienie stanowi w naszym odczuciu cel sam w sobie. Powtarzając w ten sposób znaną myśl, że dzieła literackie są autoteliczne, i wiążąc ją z równie znaną, choć nie równoznaczną ideą, że literackie są te dzieła, których celem jest dostarczanie przyjemności, chcę 1) podkreślić, że przyjemności, jakiej dostarcza nam literatura, nie należy pojmować jako oderwaną i biernie hedonistyczną, lecz jako integralnie związaną z aktem poznania; 2) wykluczyć przypisywanie dziełu literackiemu znaczeń, które w ramach cichego rozumienia go nie mogą być odbierane z przyjemnością; i 3) umożliwić objęcie pojęciem „literatura” takich wspomnianych wyżej dzieł, które osiągają status literacki, mimo że należą do gatunków — takich jak biografia, historia, filozofia, itd. — których celem głównym nie może być właściwie dostarczanie przyjemności.

Te abstrakcyjne rozważania staną się może jaśniejsze, gdy zostaną poparte analizą jakiegoś konkretnego związłego przykładu. Rozważmy więc przykład następujący:

1 października — Ogłoszenie o poszukiwaniu stenografki	—	1,00
4 paźdz. — Fiołki dla nowej stenografki	—	1,50
6 paźdz. — Tygodniowa pensja nowej stenografki	—	45,00
9 paźdz. — Róże dla stenografki	—	5,00
10 paźdz. — Cukierki dla żony	—	0,90
13 paźdz. — Obiad ze stenografką	—	7,00
15 paźdz. — Tygodniowa pensja stenografki	—	60,00
16 paźdz. — Kino z żoną	—	1,20
18 paźdz. — Teatr ze stenografką	—	16,00
19 paźdz. — Melba dla żony	—	0,30
22 paźdz. — Pensja Marii	—	75,00
23 paźdz. — Kolacja i szampan z Marią	—	32,00
25 paźdz. — Lekarz dla głupiej stenografki	—	375,00
26 paźdz. — Etola z norek dla żony	—	1700,00
28 paźdz. — Ogłoszenie o poszukiwaniu stenografa	—	1,50
Ogółem wydatki za cały miesiąc	—	\$ 2321,90

Przede wszystkim możemy zauważyć, że nasze doświadczenie tej historii jest ciche: łapiemy się na jej iluzyjność i odczuwamy jej efekt, nie zdając sobie jasno sprawy, w jaki sposób je osiągnięto. Wielu czytelników, zapytanych o te sprawy, wskaże na formę „prawdziwego dokumentu”, jaką ma ten dziennik wydatków oraz stwarzane przez ten „dokument” wrażenie autonomii prowadzącego dziennik jako tłumaczące powstanie iluzji. A przecież wystarczy chwila zastanowienia, by stwierdzić, iż nasza wyobraźnia, świadomie zogniskowana jedynie na osobie prowadzącego zapiski, w istocie pozostaje w poufnym kontakcie ze stojącym za nim autorem i natychmiast odpowiednio reaguje na nadawane przez niego sygnały. Łącząc wydatki służbowe i prywatne, ani jednych, ani drugich nie obejmując w całości, dziennik ten w minimalnym tylko stopniu przypomina prawdziwe zestawienie kosztów, podobieństwo jest jednak wystarczające, by posłużyć umysłowi jako przesłanka dla iluzji, której aktywnie jak gdyby postanawia się poddać — chętnie zawieszając niedowierzanie, ale ani trochę nie wierząc — na zasadzie „udawajmy”, ze względu na przyjemność, jakiej dostarcza ta iluzja. W rzeczywistości każdy kolejny zapis w tym dzienniku rozumiemy jako przejrzystą propozycję dramatyczną autora i gdyby pojawiła się tam jakaś pozycja prawdopodobna — np. „taśma do maszyny — \$ 1,25” — nasza wyobraźnia nie wiedziałaby, co z tym począć. To, jak pomyślany jest ten dziennik, stanie się jasne, gdy spytamy siebie bądź innego czytelnika, kim jest „Maria”. Odpowiedź będzie zawsze brzmiała, że to „oczywiście” stenografka; lecz jeśli rozważamy dziennik jako rzekomo autentyczny dokument, nie ma żadnego powodu, dla którego Maria nie mogłaby być jakąś inną dziewczyną w biurze lub nawet służącą. Jest ona automatycznie utożsamiana ze stenografką, ponieważ ta wzmianka imienna pasuje do schematu pogłębiającej się poufałości, do której zuchwale dąży prowadzący zapiski i którą śledzimy, pragnąc, oczekując — choć nie przewidując jasno jego źródła — takiego obrotu sprawy, który zmieni ją w komiczną katastrofę, a zarozumiałstwo i fałsz zostaną pokarane.

Innym dowodem na to, jak odczytujemy tę historyjkę, jeszcze bardziej uderzającym w swych implikacjach, jest odpowiedź, jaką otrzymujemy, gdy pytamy, na czym polegała głupota stenografki i po co był jej potrzebny lekarz. Odpowiedź ta będzie zawsze brzmiała, że zaszła w ciążę i chodziło o jej usunięcie. Nie trzeba jednak zbyt skomplikowanych obliczeń, żeby stwierdzić, iż jest fizjologiczną niemożliwością, by w wymienionym momencie stenografka mogła wiedzieć, że zaszła w ciążę z prowadzącym zapiski businessmanem. Logicznie rzecz biorąc, w obliczu tego faktu powinniśmy przyjąć, że przydarzyło się jej coś innego — może np. upuściła sobie na nogę maszynę do pisania. Jednakże takiego wniosku oczywiście nie wyciągamy i w dalszym ciągu przyjmujemy, pomimo iż jest to niemożliwością, że zaszła w ciążę z autorem zapisków i przerwa-

ła ją, ponieważ pasuje to do intuicyjnie rozumianej formy tej historyjki jako historyjki skonstruowanej. Jeśli spróbujemy nadać tej historyjce jakieś inne znaczenie, znika zabawna pointa i wyobrażona rzeczywistość załamuje się. Przyjemność, jakiej dostarcza ta historia, jest tożsama z jej znaczeniem, dlatego też cicho determinuje jej zrozumienie i bierze górę nad każdym innym względem przemawiającym na rzecz odmiennej interpretacji. Mamy zatem jasny, obiektywny przykład tego rodzaju struktury, której poznanie z istoty swej łączy się z przyjemnością, jaki hipotetycznie założyliśmy wyżej. (Warto może jednak zauważyć, że historyjka ta reprezentuje ten sam typ co „kiepski dowcip” — choć literacka w swej zasadzie konstytuującej, przez to, że pewnie zakłada z góry naszą reakcję, ma zupełnie minimalną wartość literacką. Powinniśmy przecież przyznać, że skonstruowanie takiej historyjki jest osiągnięciem, które nawet jeśli nie zasługuje na uznanie, przekracza także możliwości większości z nas.)⁷

Historyjka ta pomaga nam również zilustrować inną sprawę o decydującym znaczeniu dla teorii i interpretacji literatury. Gdyby podobna sprzeczność jak ta związana z możliwością ciąży pojawiła się w poważnym dziele literackim, mogłaby z łatwością posłużyć krytykom jako podstawa do daleko idącej rewizji interpretacji, do szukania znaczeń, które kryją się pod „powierzchnią” fabuły. Jako najskromniejsza propozycja odczytania mogłaby się wyłonić koncepcja, że mężczyzna jest oszukiwany przez dziewczynę, że — i tu tkwi ukryta ironia — oszust w rzeczywistości sam jest ofiarą oszustwa. Krytyk bardziej ambitny, rozpatrujący dzieło w kategoriach mitu chrześcijańskiego, mógłby odkryć niedwuznaczną analogię z Niepokalanym Poczęciem (czyż dziewczyna nie nazywa się M a r i a?), które zostaje tu obrócone w bezpłodność przez mordercze siły współczesnego kapitalizmu i nauki. Interpretacja najmodniejsza i najbardziej wyrafinowana mogłaby dokładnie prześledzić do końca obie linie implikacji, jedną potwierdzającą, drugą negującą fakt poczęcia, by w konkluzji wskazać po prostu, jak te sprzeczności, głębokie skrajności znaczenia i antyznaczenia utrzymują się w niepewnym kontrapunkcie nad semantyczną otchłanią, gotowe przepaść w chaosie za lada dotknięciem próbującego je zbadać krytyka.

Parodia może jednak zaciemnić moją tezę. Zmierzam nie tyle do wykpienia błędnych interpretacji, ile do wykazania, jak interpretacja taka może łatwo wynikać z tego, co wydaje się — choć nie jest — obiektywnymi faktami tekstu i co pozornie ją potwierdza. Mylna interpretacja może powstać wskutek presji samej hipotezy, ale przekonująca staje się dopiero dzięki odwoływaniu się do tego, co wydaje się niewątpliwym i nie dającym się inaczej wytłumaczyć faktem. Jest więc rzeczą pierwszorzędnej wagi, by zdawać sobie sprawę, że takie „fakty” mogą wystą-

⁷ Natknąłem się na tę historyjkę przypadkowo; o ile mi wiadomo, jest anonimowa.

pić w tekście po prostu jako niezamierzona, a nie unikniona negatywna konsekwencja pozytywnego założenia konstrukcyjnego autora⁸. W naszej historyjce np. żeby uniknąć sprzeczności autor musiałby rozciągnąć ją tak, by obejmowała dwa miesiące, co zniweczyłoby zamierzony przez niego efekt, o którym w dużej mierze decyduje szybkość i oszczędność środków. Gdyby autor nie spełnił trudnych warunków, jakie narzuciło mu przyjęte przez niego założenie formalne i nie zamknął swej historii w granicach prawdopodobieństwa miesięcznego zestawienia kosztów, nie udałoby mu się stworzyć podstawy przyjemności, jaką czerpie z niej czytelnik, a tym samym iluzji i efektu. W obrębie iluzji, będącej źródłem jego przyjemności, czytelnik nie odczuwa ukrytej sprzeczności, autor nie musiał się więc tym niepokoić. Jeśli nawet czytelnik tę sprzeczność zauważy, to ją zbagatelizuje, natomiast w poważnym dziele taki zastanawiający fakt mógłby być przytaczany — pozornie słusznie — na poparcie poważnego błędu interpretacyjnego, gdyby nie dostrzegano, że powstał jako niezamierzona konsekwencja.

Choć trywialna, historyjka o stenografce ilustruje trzy bardzo istotne dla naszej teorii sprawy: proces cichego poznania, działanie zasady zrozumiałości związanej z przyjemnością oraz najważniejszą sprawę niezamierzonych konsekwencji. Wyjaśniwszy te punkty, przechodzę teraz do zilustrowania, bardzo schematycznie, jak teoria ta może być wykorzystana w tłumaczeniu niektórych szczególnie istotnych problemów, jakie wyłoniły się w krytycznych omówieniach trzech arcydzieł osiemnastowiecznych — *Żywota doktora Samuela Johnsona* Boswella, *Podróży Gulliwera* Swifta i *Moll Flanders* Defoe'a. Zadanie polega więc znowu na ustaleniu, co różni generalnie każdy z tych utworów od dwóch pozostałych w ramach łączącego je podobieństwa (wszystkie zaliczają się do literatury), aby ta najbardziej ogólna cecha właściwa tylko temu dziełu pomogła nam z kolei określić jego specyficzną formę w taki sposób, który (w zasadzie) pozwala na jasne dedukcyjne wyjaśnienie wszystkich jego cech specyficznych i rozwiązanie wszelkich dodatkowych problemów związanych z jego interpretacją.

Jednym z głównych zarzutów wysuwanych wobec dzieła Boswella jest to, że ponieważ jest ono zbudowane jako szereg nie powiązanych ze sobą przyczynowo, oderwanych faktów, nie ma w nim rozwoju i jedności strukturalnej; poza tym, ponieważ o wiele mniej miejsca poświęcono wcześniejszemu okresom życia niż późniejszemu, uważa się, że proporcje *Żywota* są źle wyważone w stosunku do prawdziwego życia Johnsona. Za słusznością tej interpretacji i wynikającego z niej zarzutu przemawiają nie tylko fakty, takie, jak się nam one przedstawiają w tym

⁸ O tym ważnym pojęciu niezamierzonych konsekwencji w działaniach człowieka i stwarzanych przez niego konstrukcjach zob. K. Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford 1972, s. 158 n., oraz F. A. Hayek, *Studies in Philosophy, Politics and Economics*. Chicago 1967, s. 96—105.

dziele, ale także najbardziej oczywista i zdroworozsądkowa z dostępnych nam koncepcji formy: zgodnie z tą koncepcją biografia to dzieło, którego celem jest powiedzenie prawdy o życiu jakiegoś człowieka, nie przez nagromadzenie nie powiązanych ze sobą faktów, lecz przez ujawnienie ciągłości i znaczącego kształtu całej drogi życiowej. Pogląd ten, jak tak wiele innych we współczesnej krytyce, hołduje doktrynie pozytywistycznej, w myśl której rzeczywistość pozwala na wiązanie tylko jednego zakresu prawdy z jednym zespołem faktów materialnych. Możemy jednak zauważyć, że koncepcja ta da się utrzymać — jeśli rzeczywiście da się utrzymać — w odniesieniu do wszystkich dzieł biografistyki jako gatunku, ale pomija najbardziej uderzający i nastroczający najwięcej problemów fakt dotyczący *Zywota*, tj. jego szczególny, w istocie wyjątkowy status jako jedynego ze wszystkich dzieł biograficznych, któremu przyznano miejsce arcydzieła literackiego najwyższej rangi.

Z drugiej strony teoria, którą naszkicowałem powyżej, nakazuje ujmować każde dzieło zaliczane do literatury tak jak literaturę w ogóle, tj. jako ucieleśnienie aktu poznania, który jest lub może być doświadczany jako cel sam w sobie. W przypadku *Zywota doktora Samuela Johnsona* — to także ujmować go w jego formalnej wyjątkowości, ponieważ, jak zauważyliśmy przed chwilą, jego literacki status jest w dziedzinie biografii unikatowy. Ten imperatyw teoretyczny na pozór jednak trudno wypełnić właśnie dlatego, iż wydaje się, że dzieło faktograficzne musi odwoływać się do znaczenia faktów w świecie zewnętrznym. W rzeczywistości to teoretyczne ograniczenie narzuca rozwiązanie, które wypracowałem w innym eseju i mogę tu streścić⁹. Klucza dostarcza Boswell, gdy zamyka swą książkę zdaniem: „Takim był Samuel Johnson, człowiek którego talenty, wiedza i cnoty były tak niezwykle, że im dłużej rozważa się jego charakter, tym większy budzić on będzie szacunek i podziw u współczesnych i potomnych”. Przyjemność, jakiej dostarcza nam sama książka Boswella, to uczucie podziwu i szacunku będące naturalną konsekwencją objęcia przez nas wyobraźnią charakteru człowieka tak wyjątkowo wykraczającego — intelektualnie i moralnie — poza normalne granice natury ludzkiej, która wspólna jest nam wszystkim i dzięki której — wyobraźnia jest przecież jej częścią — możemy go pojąć. Uchwycenie przez nas charakteru Johnsona, związane z upodabnianiem się i porównywaniem jego natury z naszą, jest z istoty swej aktem zdumiewającym i uszlachetniającym nas samych i nasze pojmowanie natury ludzkiej w ogóle. Uniwersalne znaczenie takiego charakteru w pełni objawia się nie w przebiegu całego życia, lecz w poszczególnych czynach i dokonaniach, które wypływają z tego charakteru i w których się on

⁹ R. W. Rader, *Literary Form in Factual Narrative: The Example of Boswell's „Johnson”*. W: *Essays in Eighteenth-Century Biography*. Ed. Ph. B. Dahlgren. Bloomington, Ind., s. 3—42.

ujawnia. Dlatego też zbudowanie *Żywota* jako strumienia oderwanych, lecz formalnie homogenicznych epizodów obrazujących charakterystyczne zachowania Johnsona — a tym samym dostarczających nam przyjemności — nie było błędem formalnym, lecz najtrafniejszym wyborem artystycznym, jakiego Boswell mógł dokonać.

Ta koncepcja formy książki Boswella podsuwa nam oczywiste rozwiązanie problemu, jaki przedstawia nieuniknione zewnętrzne odniesienie dzieła opartego na faktach. Ogromny podziw i szacunek, jakie czytelnik odczuwa dla Johnsona, mimowolnie świadczy bowiem, jak już powiedziano, o tym, że w jego przekonaniu te określone zdolności, których obraz mu przedstawiono, bezwzględnie przewyższają zdolności i możliwości zarówno jego samego, jak i innych ludzi znanych mu osobicie czy ze słyszenia. Wyobraźnia ludzka niezdolna jest przyjąć, że obraz człowieka o takich imponujących cechach mógłby być wytworem inwencji innego człowieka; nie mógłby on zostać stworzony, lecz tylko odtworzony. Można więc powiedzieć, że gdy chodzi o samą jego istotę, tj. charakter Johnsona, *Żywoł* sam w sobie odbieramy jako zgodny z prawdą rzeczywistości zewnętrznej. Nie może być lepszego świadectwa prawdy charakteru niż to, które daje Boswell.

Z tej perspektywy łatwo da się także wytłumaczyć dysproporcja pomiędzy tym, co obejmuje biografia, a rzeczywistym życiem Johnsona. Boswell musiał wybrać takie fakty, które przedstawione w odpowiedniej skali, mogły dać najpełniejszy obraz charakteru Johnsona, zgodny z tym, jaki żywy był w jego pamięci. O wiele więcej takich faktów dostarczały oczywiście późniejsze niż wcześniejsze okresy życia, ale nawet przy tych okresach późniejszych nie można było zachować żadnych proporcji między czasem trwania wydarzeń a miejscem poświęconym im w książce. Najlepszym tego przykładem jest tzw. epizod z Wilkesem, który w rzeczywistości trwał może dwie lub trzy godziny, z punktu więc widzenia odpowiednich proporcji czy znaczenia, jakie miał w życiu Johnsona, nie zasługuje w ogóle na wzmiankę (Joseph Wood Krutch zupełnie słusznie pomija go w swej biografii), a który odtworzony tak, jak robi to Boswell, pokazuje niejako na żywo, jak próbowałem wykazać gdzie indziej, złożone zalety Johnsona, dostarczając nam tym samym najgłębszej przyjemności.

Jako główny argument mający obalić utarty pogląd, że *Księga 4 Podróży Gulliwera* jest gwałtownym atakiem na rodzaj ludzki i że do tego właśnie służą Swiftowi Houyhnhnmowie, wysuwano fakt, że wydają się oni pod wieloma względami nieodpowiedni do tego celu — niezdarni i śmieszni, zimni i obojętni. Każdy niemal czytelnik, jakkolwiek silne byłoby jego intuicyjne przekonanie, iż *Księga* ta jest rzeczywiście bezwzględnym atakiem, w obliczu tych tak wyraźnie świadczących o czymś wręcz przeciwnym cech negatywnych może się jednak zawahać i dojść ostatecznie do wniosku, że musi być w tej *Księdze*, chociaż tego nie zau-

ważył, ukryta ironia — że w istocie szydzi się tu z Houyhnhnmów i z pełnej szacunku wobec nich postawy Gulliwera.

Oczywisty sprzeciw budzi jednak absurdalność założenia, że Swift wymyślił tak niezwykle miażdżące poglądy Gulliwera po to tylko, by je skompromitować — to tak, jakby spowodować pożar po to, by go potem ugasić. Podobnie absurdalne wydaje się przypuszczenie, że Swift wymyślił Houyhnhnmów, a następnie uczynił z nich przedmiot ataku z powodu całkowicie zmyślonych cech, które sam im przypisał. Kogo trzeba przekonywać o fizycznych niedoskonałościach stworzeń, które nie istnieją? Względy takie mają bez wątpienia niewielkie znaczenie tak długo, jak długo cechy te uważa się za element wprowadzony rozmyślnie i na pozór nie dający się pogodzić z racjonalnym uzasadnieniem ataku. Z chwilą jednak, gdy się jasno zrozumie, że zamierzeniem Swifta był bezwzględny atak na ludzkość i że zamierzenie to musiało pociągać za sobą określone konsekwencje, zarówno te cechy Houyhnhnmów, jak i inne wprawiające w zakłopotanie fakty w Księdze 4, dadzą się, jak wykazało kilku krytyków¹⁰, doskonale wytłumaczyć jako niezamierzone konsekwencje takiej właśnie intencji autora. Wyjaśnienie to można z łatwością wywieść dedukcyjnie z rozważanej przez nas teorii, jak następuje:

Zacznijmy od faktu, że *Podróż Gulliwera* to długi, poważny i napisany realistyczną prozą utwór literacki, który jednak zarówno w ocenie zbiorowej, jak i w intuicyjnym odczuciu poszczególnego czytelnika, różni się od zwykłej formy powieściowej, a różnicę tę określa się zazwyczaj, mówiąc, że to nie powieść, lecz satyra. Nasza teoria wymaga od nas sformułowania jasnego pojęcia tej odróżnianej od powieści formy i wymóg ten zostanie spełniony, jeśli powiemy, że satyra to takie dzieło literackie, które zrozumiałe jest nie samo przez się, lecz dopiero wtedy, gdy czytelnik uświadamia sobie, że ma ono na celu ośmieszenie czegoś rzeczywiście istniejącego w świecie zewnętrznym. Przyjemność, jaką czytelnik czerpie z takiego dzieła, to przyjemność, jaką znajduje on w swym gorliwym współdziale w ośmieszeniu tego, co satyryk obrał za przedmiot swych kpin, współdziałanie ten pozwala mu bowiem bezkarnie i bez wysiłku zogniskować i rozładować własną agresję. Tym, co najogólniej odróżnia Księgę 4 od innych utworów satyrycznych i stanowi o jej odmienności, jest więc fakt, że gdy w zwykłych satyrach atak skierowany jest — by dostarczyć przyjemności czytelnikowi — przeciw jakiejś osobie trzeciej, tutaj osoby druga i trzecia zwykłego trójkąta satyry zlewają się, ponieważ atakuje się tę powszechną naturę ludzką, z którą czytelnik zostaje nieuchronnie utożsamiony. Na tę wyróżniającą

¹⁰ Ci spośród nich, którym szczególnie dużo zawdzięczam, to: W. Rosenheim, *Swift and the Satirist's Art*. Chicago 1963, zwłaszcza s. 216—218. — S. Sacks, *Fiction and the Shape of Belief*. Berkeley 1964, s. 7—12, 31—44. — R. S. Crane, *The Houyhnhnms, the Yahoos, and the History of Ideas*. W: *The Idea of the Humanities*. T. 2. Chicago 1972, s. 261—282.

cechę bezpośrednio wskazuje również dobrze znana uwaga Swifta, że jego celem było „raczej wzburzyć świat niż go bawić”, jak to czyni typowa satyra. Wynikałoby z tego, że fikcyjnym wzorcem, który miał być przykładany do człowieka i wykazując jego małość, uzasadniać atak na niego, nie mogła być istota ludzka — żaden chiński filozof, człowiek na księżycu czy nawet olbrzym z Brodbingnag — gdyż to, co miało być podstawą do ataku, stałoby się wtedy jednocześnie podstawą do jego obalenia. Potrzebna byłaby zatem jakaś istota nieludzka, o szlachetnym ciele i duchu — koń narzuca się tu jako kandydat najodpowiedniejszy — lecz by stworzyć podstawę satyrycznego porównania, istotę tę należałoby obdarzyć atrybutami człowieka — rozumem, językiem i kulturą. Im bardziej jednak akcentowane byłyby te cechy niekońskie, tym bardziej czytelnik stopniowo zatracalby poczucie różnicy gatunków i mógłby wreszcie zacząć się identyfikować z tym, co coraz bardziej wydawałoby się jedynie wyższym ludzkim punktem widzenia, a tym samym uniknąć głównej siły ataku. Rozwiązywało ten problem konsekwentne przypomnienie czytelnikowi w punktach strategicznych, że te wzorowe istoty są zdecydowanie nieludzkie, ponieważ jednak nie wolno też było dopuścić, by były one po prostu końmi, trzeba było kazać im robić to, co robią ludzie, tylko w charakterystycznie koński sposób — nawlekać igłę kopytem i pięciną, rzeć poezję itd. Pociągało to za sobą niebezpieczeństwo, że konie będą wydawać się niezdarne, nawet śmieszne, lecz ryzyko to było zupełnie drugorzędne w porównaniu z koniecznością utrzymania prawdopodobieństwa przyjętej w utworze przesłanki, niezbędnej do tego szczególnego ataku satyrycznego.

Jeśli już mówimy o niedoskonałościach Houyhnhnmów, należy tu poruszyć jeszcze jedną sprawę, znów wychodząc z naszej teorii. Ogólnie przyjęty pogląd, że Houyhnhnmowie to rozumne „ideały”, choć słuszny, kryje jednak w sobie pewną dwuznaczność, która zazwyczaj pozostaje niezauważona. Określenie to można bowiem interpretować dwojako: może ono znaczyć albo, że są oni nośnikami idealnego pojęcia tego, czym powinny być istoty rozumne, albo że są oni jedynie idealnym narzędziem, za pomocą którego można ośmieszyć dumę człowieka z jego własnej rangi istoty rozumnej. Tylko ta druga możliwość da się pogodzić z naszą teorią i jeżeli analizujemy Księgę 4 z tego punktu widzenia, stwierdzamy, że to, co w Houyhnhnmach i ich poglądach, interpretowane jako dydaktyka, musi wprawiać w zakłopotanie (np. że Jahusowie powinni zostać wykastrowani lub całkowicie wytępieni), staje się jasne i funkcjonalne, gdy przyjmiemy, że służy autorowi do dramatycznego wstrząśnięcia ludzką dumą.

Ten tok rozumowania prowadzi także do interpretacji innej osobliwości w tym utworze, uważanej często za element podważający jego oczywisty na pozór sens, a mianowicie przesady, jaka wydaje się cechować reakcje Gulliwera zarówno wobec Houyhnhnmów, jak i Pedra de

Mendeza, szlachetnego portugalskiego kapitana, który traktuje go tak dobrze w czasie drogi powrotnej do domu. Gdy np. Gulliwer całuje kopyto swego pana Houyhnhnma, intencją Swifta byłoby, zgodnie z naszą hipotezą — a potwierdza to także lokalna retoryka — wykorzystanie przewidywanej reakcji czytelnika na jawną głupotę tego postępuku do zadania nieoczekiwanego ciosu jego człowieczej dumie. Podobnie w przypadku de Mendeza: jeśli się nie pokaże, że głębokie rozczarowanie Gulliwera do rodzaju ludzkiego odnosi się do wszystkich jego przedstawicieli, zarówno tych najgorszych, jak i tych najlepszych, zawarta tu *implicite* skrajna zniewaga nie będzie miała zasięgu powszechnego i czytelnik z łatwością może jej nie wziąć do siebie.

Rozwiązując te trudności, nasza hipoteza tłumaczy jednocześnie, jak „realne” fakty — cicha struktura dzieła, jak byśmy teraz powiedzieli — mogły podsuwać krytykom takie błędne interpretacje, a także pozornie je potwierdzać, i dlatego cicha reakcja czytelnika na *Podróż Gulliwera* nie zawsze jest taką reakcją, jakiej musiał pragnąć Swift. W świetle tej hipotezy, aby reakcja interpretacyjna na to dzieło była reakcją właściwą, czytelnik musi zasadniczo dojść do uwłaczających mu wniosków, odczuwać raczej złość na siebie samego, niż znajdować utwierdzającą go w samozadowoleniu rozrywkę, której szuka. O tym, że czytelnicy mogą reagować na tę cichą podstawę tak, jak zamierzał autor, świadczą reakcje krytyków, którzy przez blisko dwa stulecia protestowali, że Swift był szalony. Z chwilą jednak, gdy czytelnikowi podda się myśl, jak to uczynili krytycy współcześni, że w rzeczywistości Swift chciał powiedzieć, iż Houyhnhnmowie są nieludzkimi potworami, Gulliwer głupcem, a prawda leży gdzieś pośrodku między Jahusami a Houyhnhnmami, nic nie stoi na przeszkodzie, by odbierał on dzieło z przyjemnością, jako atak skierowany nie przeciw niemu. Jego wyobraźni trudno jest wywiązać się z zadania, jakiego się od niej żąda, i aktywnie przyjąć — nawet jako fikcyjną hipotezę — że ta natura ludzka, której sama jest częścią, mogłaby być ułomna. Usiłowanie przyjęcia nieludzkiego punktu widzenia i interpretowania konfrontacji konia z człowiekiem na korzyść konia wiąże się z pewnego rodzaju somatyczną sprzecznością; toteż gdy raz zostanie zaproponowana inna pozytywna interpretacja, jest rzeczą prawie nieuniknioną, iż wielu czytelników zgodnie z tą właśnie interpretacją będzie odczytywać takie niezamierzenie dwuznaczne fakty.

Jako ostatni przykład mający ilustrować, że przedstawiona przeze mnie teoria pozwala nam rozwiązywać problemy, jakie nastęrczają pewne fakty naszego doświadczenia literatury, może posłużyć wywód, który obszernie przedstawiłem gdzie indziej, a który tu streszczę jedynie pokrótce, wywód dotyczący twórczości Defoe'a, ujmowanej w kontekście historii formy powieściowej w ogóle (zob. przypis 4). Wielu krytyków, zarówno dawniej, jak i obecnie, zauważało, że powieści Defoe'a pozbawione są fabuły, i brak ten interpretowało jako artystyczny defekt, naj-

oczywistszy dowód, że nie udało mu się, pomimo jego uderzającego „realizmu”, w pełni zrealizować formy powieściowej tak, jak się to miało udać Richardsonowi. Mamy tu ponownie do czynienia z interpretacją opartą na niewątpliwych faktach — powieści Defoe’a wyraźnie są pozbawione fabuły — a także z pewnym uogólnieniem dotyczącym rozwoju historycznego, opierającym się *implicite* na atrakcyjnej koncepcji ewolucji gatunków, zgodnie z którą powstanie wzorca powieści poprzedziły próby zbliżające się do takiej pełnej, doskonałej formy powieściowej. Twierdzą, że jest to podejście niewłaściwe.

Pogląd, że brak fabuły w powieściach Defoe’a stanowi o ich słabości artystycznej, odpowiada ogólnemu wrażeniu przypadkowości i bezkształtności, jakie powieści te sprawiają, przypadkowość i bezkształtność z łatwością bowiem odbieramy jako brak uporządkowania. Jeśli jednak uważnie prześledzimy wszystkie implikacje innego utartego poglądu — że historie Defoe’a pisane były na wzór prawdziwych dokumentów, inaczej mówiąc, że są one przedstawiane, fałszywie, jako naiwne historie prawdziwe — bezkształtność ta ukaże się nam w zupełnie innym świetle. Widzimy wtedy, że jeśli Defoe istotnie chciał, by jego historie uznano za naiwne historie prawdziwe, to brak fabuły był absolutnie koniecznym wyborem artystycznym, wyraźny schemat fabularny ujawniłby bowiem autora stojącego za rzekomo realnym narratorem. Ten sam argument wysunąć można w związku z ostrym sporem krytyków o to, czy Defoe „osądza” — ironicznie bądź inaczej — swoje postacie. Jakikolwiek schemat sygnalizowanych sądów wskazywałby znowu na autora stojącego za narratorem. Sytuacja formalna jest tu wyraźnym przeciwieństwem sytuacji, z jaką mamy do czynienia w takich „realistycznych” powieściach, jak powieści Richardsona, w których, tak jak w przypadku historii o stenografce, analiza może wykazać, że czytelnik ma cichą świadomość immanentnej obecności autora i współdziała z nim. Mówiąc ściślej, ma on cichą świadomość, że realistyczna warstwa powierzchniowa takich powieści, na którą reaguje, jest pewną skonstruowaną iluzją przyspieszającą rozwój napięcia — i zapowiadającą jego ostateczne rozładowanie — wynikającego z kontrastu między jego przewidywaniami, co wydarzy się w powieści, a wzbudzonymi w nim nadziejami na to, co chce, żeby się wydarzyło. Linie tego rozwoju to w istocie linie fabuły. Inaczej u Defoe’a, gdzie nie ma takiej cicho dającej się rozpoznać kontroli autorskiej; tutaj całkowicie ukryty autor stara się wzbudzić w wyobraźni czytelnika wiarę w narratora i przedstawione wydarzenia oraz taką reakcję na nie, jak gdyby były prawdziwe, a nie wymyślone przez autora i przez niego opowiedziane. Powieści Defoe’a w zamierzeniu nie są więc wcale fikcją, lecz fałszywymi historiami prawdziwymi, są pseudofaktografią raczej niż beletrystyką.

Niedostrzeżenie tego doprowadziło do kontrowersji, jaką budzi twórczość Defoe’a, szczególnie *Moll Flanders*. Wiedząc, że dzieła Defoe’a są

konstrukcjami, a jego historie zmyśleniami, krytycy współcześni, przyzwyczajeni do skomplikowanych pośrednich ról autorskich pisarzy dwudziestowiecznych, podchodzą do tych dzieł tak, jak gdyby były one zaprojektowane jako wspierająca się na autorze fikcja, co z kolei zmusza ich do wybierania między dwoma wzajemnie się wykluczającymi i równie niezadowolającymi wnioskami — albo że Defoe'emu „nie udało się” osądzić swych powieściowych postaci, albo że osądzał je ze złożoną ironią, w sposób, którego krytycy nie potrafią jasno czy zgodnie zdefiniować. Nie można jednak dojść do zadowolających wniosków, traktując historie Defoe'a jako fikcje. Nasza hipoteza pozwala na wniosek, że pozytywną zasadą formalną tych zmyślonych historii prawdziwych było aktywne powstrzymanie się przez autora od osądzania postaci czy sygnalizowania w jakikolwiek inny sposób swej konstruującej obecności. Tłumaczy to, dlaczego Leslie Stephen i inni nazwali jego historie „kłamstwami”, a nie nazywano tak ani powieści Richardsona, ani powieści późniejszych. W sensie ich autentyczności historie Defoe'a są kłamstwami, lecz są to kłamstwa w sferze wyobraźni. Tłumaczy to także, dlaczego bardzo nawet wyrobieni czytelnicy tak często uznawali te historie za literalnie prawdziwe. Pozwala nam to również zrozumieć jego niezwykle zwarty „realizm”, nie mający równego sobie przez blisko dwa następne stulecia; jest on tak niepodobny do stosunkowo schematycznego realizmu pisarzy, którzy pojawili się bezpośrednio po Defoe'iem właśnie dlatego, że ma stwarzać wrażenie relacji z rzeczywistego doświadczenia.

Wszystko to prowadzi do dalszych istotnych wniosków (dotyczących zarówno Defoe'a, jak i całej historii powieści), jeśli weźmiemy także pod uwagę fakt, że Defoe nie był uważany za wybitnego artystę aż do czasu pojawienia się dzieł Joyce'a i Virginii Woolf, w których twórczości rozpoznawano zawsze pewne pokrewieństwo — dostrzegali je też oni sami — z twórczością Defoe'a. Z przyjętej przez nas perspektywy jasne staje się, na czym polega zarówno podobieństwo, jak i radykalna różnica między tymi twórcami. Defoe podobny jest do Joyce'a i V. Woolf w swym usiłowaniu stworzenia takiego poczucia realnego świata, jakie daje nam prawdziwy fakt, w przeciwieństwie do metody beletrystycznej standardowej powieści post-Richardsonowskiej, gdzie odwołuje się w sposób plastyczny do naszego poczucia realnego świata po to, by tchnąć życie w iluzję, która poprzez swe uprzedmiotowienie odtwarza i rozwiązuje — dostarczając tym samym przyjemności — jakiś ukryty konflikt wewnętrzny. O ile jednak zamierzenie Defoe'a wymagało ukrycia jego funkcji autorskiej dla uzyskania właściwej reakcji na jego pseudofakty, o tyle Joyce i V. Woolf wymagają od nas uświadomienia sobie w pełni ich roli w tworzeniu pewnej rzeczywistości, na którą można reagować tak, jak gdyby była naprawdę autonomiczna; w efekcie odczuwamy nie zainteresowanie i chwilowe zdumienie w obliczu rzekomego faktu, lecz ciągle, wzrastające zdumienie w obliczu świata fikcyjnego, który tak

magicznie i konsekwentnie naśladowuje nasze doświadczenie świata rzeczywistego. Stosunek, w jakim pozostają do swego autonomicznego świata fikcji Joyce i V. Woolf, oddaleni od niego jako twórcy, a immanentnie z nim związani w sensie poznawczym, podsuwał wielu krytykom myśl, że Defoe gra podobną rolę, i często przyznawano mu wtedy odpowiednio wyższy status artystyczny. Allen Tate np. pisał o „tej wielkiej zwia-
stunce, *Moll Flanders*, która jest tak jednolita (...), że czasem myślę, że to Flaubert ją napisał; lub że nikt nie napisał ani Defoe'a, ani Flauberta. Kiedy bowiem literatura osiąga ten stopień dojrzałości, jest anonimowa”¹¹. Jak już zauważyliśmy, książkę tę rzeczywiście czyta się tak, jak gdyby nikt jej nie napisał; pozorne oddalenie Defoe'a jest rzeczywistą formalną nieobecnością. Fakt ten wskazuje jednak nie na artystyczną zaletę tej powieści, lecz na jej mankament, oznacza bowiem, że nie sposób w trakcie lektury dzieła zdać sobie sprawę *implicite* z twórczego aktu autora. Czytając *Moll Flanders*, reagujemy na narrację z zainteresowaniem i ciekawością, jak gdyby relacjonowane wydarzenia naprawdę miały miejsce; gdy natomiast świadomie dostrzegamy i rozumiemy, w jaki sposób stworzono tę iluzję, znika ona jak złudzenie wzrokowe. Aby dzieło to dostarczało przyjemności, musimy odnosić wrażenie, że nie zostało ono zamierzone, wyraźne zaś dostrzeganie intencji efekt ten niweczy. Nasza ogólna teoria wypowiada się bardzo jasno w sprawie literackiego statusu takiego dzieła: mówi ona, że skoro wyobraźnia nie może go konsekwentnie interpretować jako ożywionego twórczą intencją autora, a może jedynie reagować na budzącą zainteresowanie zmyśloną historię, tak jak gdyby była ona prawdziwa, dzieło to albo nie zostanie w ogóle zaliczone do literatury, albo też zostanie uznane za niejednoznacznie literackie. Można zauważyć, iż ten wydedukowany z naszej koncepcji teoretycznej wniosek pozwala nam trafnie retrospektywnie przepowiedzieć, że Defoe nie mógł właściwie mieć w XVIII w. opinii powieściopisarza. Potwierdza to także najnowsze i najbardziej autorytatywne studium jego recepcji: „Nie znaczy to, by następcy Defoe'a pisali źle o jego sztuce” — czytamy — „oni właściwie nie zdawali sobie sprawy, że był artystą”. I dalej:

Niewątpliwie rzadko zdarza się, by pisarz musiał tak długo jak Defoe czekać na to, żeby uznano go wreszcie za poważnego artystę (...) <Przez sto lat z górą> nie był on wprawdzie postacią nieznaną, lecz jego sławę trudno by nazwać sławą powieściopisarza¹².

Nasza koncepcja teoretyczna tłumaczy również, jak widzieliśmy, dlaczego dzisiaj przyznaje mu się — w świetle tej koncepcji niesłusznie — wysoką, choć *implicite* dwuznaczną, pozycję w literackim panteonie. Tych, którzy odrzucają moją koncepcję formy *Moll Flanders*, proszę, by spraw-

¹¹ A. Tate, *On the Limits of Poetry*. New York 1948, s. 139.

¹² P. Rogers, ed., *Defoe: The Critical Heritage*. London 1973, przedmowa, s. 1.

dzili, o ile ich własne koncepcje pozwalają im wytłumaczyć fakt, że dzieła tego nie uważano powszechnie za powieść w w. XVIII, natomiast uznano je za doskonałą powieść w XX w., oraz fakt, iż jest ono przedmiotem nierozstrzygniętej kontrowersji: jest czy nie jest ironiczne. (Mam nadzieję, że wywód mój nie straci na jasności, jeśli po tym wszystkim, co powiedziałem — i co podtrzymuję — dodam, że *Moll Flanders* i *Robinson Crusoe* to dzieła prawdziwie chociaż niejednoznacznie i niekonsekwentnie literackie, zajmujące trwale miejsce w historii powieści, ponieważ stwarzają one iluzję życia, która jest przedstawiana i doświadczana jako cel sam w sobie. Jeśli formy Defoe'a jaskrawo kontrastują z formami Joyce'a, gdy chodzi o ich spójność i ostateczną wartość estetyczną, to wartość ich samych biegunowo różni się od wartości tych historii konstruowanych na modłę prawdziwych spowiedzi czy prawdziwych historii kryminalnych, w których iluzja pseudofaktów służy sensacji lub pornografii.)

Próba rozwiązania w ramach naszej ogólnej teorii określonych problemów, jakie nastroczą powieści Defoe'a, przynosi w rezultacie, jak już może czytelnik zauważyć, jasną, i w moim przekonaniu wiele wyjaśniającą, nieco bardziej szczegółową teorię dotyczącą historii form powieściowych w ogóle. Teorię tę możemy tu przedstawić jedynie w zarysie, najkrócej więc mówiąc, sugeruje ona pogląd, że dzieła Defoe'a należy uznać za ostatnią i najdoskonalszą realizację potencjału rozrywki tkwiącego w fałszywej historii prawdziwej, dzieła Richardsona natomiast za otwierające długi szereg standardowych powieści skonstruowanych tak, by wyzyskać poczucie rzeczywistości czytelnika do budowy takiej fabuły, która by zobiektywizowała i rozwiązała konflikty jego psychiki. Joyce — a także Virginia Woolf, Proust i inni — byliby zatem pisarzami, którzy, uznawszy model powieści wykorzystującej najskrytsze uczucia do kształtowania poczucia realnego świata za niezadowalającą, postanowili wyzyskać swoje własne odczucie obiektywnego świata do nadania kształtu swoim własnym najskrytszym uczuciom i uświadomienia ich sobie. Podsumowując: w standardowej powieści typu pełna akcji fantazja [*action-fantasy novel*] świat stosuje się do naszych życzeń; w powieściach symulujących [*simular novels*], jak nazwałbym powieści Joyce'a, V. Woolf, Prousta oraz niektóre powieści Faulknera — powieściach zbudowanych jako sztuczna symulacja rzeczywistości — nasze życzenia zmuszone są dostosować się do świata. Sądzę, że ten prosty zespół pojęć — pseudofaktografia, pełna akcji fantazja, symulacja — pozwala nam jasno i bez wypaczeń zrozumieć zarówno podstawowe zasady formalne, jakie kryją się za dużymi przesunięciami w historii powieści, jak i charakterystyczny kształt powieści typowo nowoczesnych¹³.

Do tej pory esej ten miał zilustrować, po pierwsze, że interpretacja

¹³ R a d e r, *Defoe, Richardson, Joyce, and the Concept of Form in the Novel*, s. 50.

literacka, jak wszelkie wyjaśnianie, opiera się na hipotezach i że zgodność hipotezy krytycznej z faktami nie jest wystarczającym potwierdzeniem jej słuszności, a także, że nauka o literaturze powinna rozwijać swe interpretacje w ramach jakiejś teorii, która jest dostatecznie jasna, określona i przekonująca, by pozwalała na szereg wniosków dedukcyjnych mogących stanowić naprawdę istotne sprawdziany jej słuszności. Istotnym zaś sprawdzianem ogólnej teorii literatury czy hipotezy dotyczącej konkretnego utworu lub faktu literackiego jest nie to, czy umożliwiała ona spójną interpretację faktów jakiegoś tekstu, lecz to, jak dalece można rozszerzać jej przesłanki, by rozwiązać problemy, jakie wyłaniają się wskutek tego, że dotychczasowe wyjaśnienia okazały się niezadowolające. Wskazałem również na to, co uważam za najistotniejszy problem ogólny w wyjaśnianiu literatury, a mianowicie na uderzające prawidłowości naszego cichego doświadczania literatury, a w szczególności na fakt, iż dzieła literackie percypujemy w kategoriach podobieństw i różnic, określających z jednej strony to, co im wspólnie jako literaturze, z drugiej zaś to, co stanowi o formalnej jedyności każdego z nich. Ponadto wykazałem schematycznie, jak teorię rozwiniętą w celu wyjaśnienia tych prawidłowości można dedukcyjnie rozbudować tak, by rozwiązać niektóre konkretne problemy, jakie wyłoniły się w naszym doświadczaniu i interpretacji poszczególnych dzieł literackich. Na zakończenie chciałbym porównać moją teorię dedukcyjną z teorią skrajnie indukcyjną, jaką wysunął w ostatnich latach profesor Stanley Fish, będącą podobnie jak moja teorią doświadczania literatury, lecz stanowiącą krańcowe jej przeciwieństwo, gdy chodzi o metodę i osiągnięte rezultaty. Porównanie to powinno wykazać, która z tych teorii pozwala na bardziej przekonujące wyjaśnianie faktów literackich.

Najbardziej znamienita dla metody Fisha jest systematyczna próba udowodnienia, że to, co mogłoby się wydawać niedostatkami bądź niejasnościami znaczenia, zarówno w drobnych, jak i większych składnikach dzieła, w rzeczywistości należy uznać za elementy głęboko znaczące, wprowadzone rozmyślnie i mające świadczyć o skomplikowanym charakterze samych procesów naszego postrzegania i rozumienia. Fish dowodzi np. — i jest to może przykład najbardziej frapujący — że w *Raju utraconym* Milton z premedytacją stara się zburzyć czy zamazać obraz, jaki stworzył sobie czytelnik w trakcie odbioru dzieła, po to, by nauczyć go „niedowierzenia zdolnościom naszego umysłu czy naszej percepcji”, postawy stosownej do poematu, którego tematem jest Upadek Człowieka; „kłopoty czytelnika są rezultatem czynu będącego tematem poematu. Doświadczenie lektury tego dzieła staje się namacalną miarą tego, co człowiek utracił”¹⁴.

¹⁴ S. E. Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. New York 1967, s. 22 i 39. W dalszym ciągu tego eseju odsyłacze do stron tej książki podano, tam, gdzie było to możliwe, w nawiasach w tekście.

Ta charakterystyczna cecha poematu Milтона lokalnie ujawnia się, jak twierdzi Fish, w tym, co można by nazwać burzącą porządek czy obalającą składnią. Przykład takiej składni znaleźć możemy w następujących wierszach opisujących włócznie Szatana:

*His spear, to equal which the tallest Pine
Hewn on Norwegian Hills to be the Mast
Of some great Ammiral, were but a wand, ...*
(1. w. 292—294)

[Włócznia jego, przy której najwyższa sosna / Ścięta na norweskich wzgórzach na maszt / Jakiegoś wielkiego okrętu, byłaby zaledwie kijkiem.]¹⁵

„Umysł” — mówi Fish — „od którego żąda się uporządkowania szeregu szybko podawanych jeden po drugim elementów szczegółu (myślowego czy fizycznego), chwytą się najprostszego schematu organizacji, jaki się nasuwa”. Fish przyjmuje, że kierując się tą zasadą, czytelnik odczytuje pierwszy wers jako (tymczasowo) zrównujący włócznie z sosną, drugi zaś jako stawiający włócznie „niejako obok obrazu sosny, który dogodnie przywołano” — po czym zrównanie to zostaje nagle zablokowane w drugiej połowie trzeciego wersu przez „byłaby zaledwie kijkiem” (s. 23—24). Dalej czytamy:

Zdezorientowany wskutek tego zerwania ustanowionego w trakcie lektury porządku, czytelnik traci punkty oparcia w przywołanych obrazach i nie jest już w stanie trwale powiązać kijka z żadnym z nich. Rezultatem jest chwilowe skurczenie się zarówno włóczni Szatana, jak i sosny, chociaż ponowna i bardziej już ostrożna lektura to skoryguje; jednakże nawet po skorygowaniu wrażenie to pozostaje (w wersie 295 miniaturowy Szatan wspiera się na włóczni podobnej do kijka) (s. 25).

Jak jednak słusznie zauważa Michael Polanyi, z chwilą gdy koncentrujemy się na bezpośrednich komponentach cichego postrzeżenia, próbując je zanalizować, nasze zogniskowane wrażenie syntetyczne zaczyna się rozpadać¹⁶; a zatem w obliczu tej analizy w zwolnionym tempie, jaką proponuje Fish, może być nam trudno powiedzieć, co właściwie uświadamialiśmy sobie, gdy wolni od grzesznej wiedzy, po raz pierwszy normalnie czytaliśmy te wersy. Mogę natomiast powiedzieć, że gdy o mnie chodzi, z całą pewnością przy ponownej lekturze odczytałem je, w danym kontekście, jako mające wyraźnie, choć w sposób zaskakujący, ewokować wizję włóczni jako o wiele, acz nieokreślenie, większej niż sosna, której obraz przywołano. (Znacznie ułatwia jednoznaczne odczytanie świadomość, że słowo „equal” [dziś: równać się, dorównywać] użyte

¹⁵ [Istniejący przekład M. Słomczyńskiego (Warszawa 1974) nie oddaje składni, o którą chodzi autorowi.]

¹⁶ „Poddajmy dokładnej analizie szczegóły jakiejś zrozumiałej całości, a ich znaczenie zacznie się zacierać, nasza <cicha> koncepcja tej całości zostaje zburzona” (Polanyi, op. cit., s. 18).

jest tu w jego dawnym znaczeniu „przyrównywać, porównywać” [Oxford English Dictionary], a więc że „to equal which” tutaj znaczy „w porównaniu z którą, przy której”. O tym, że porównanie to powinno nas uderzać, ale nie dezorientować, decyduje ta właśnie zasada, na którą powołuje się Fish, a mianowicie, że „umysł (...) chwyta się najprostszego schematu organizacji, jaki się nasuwa”, w istocie bowiem najprostszym i jedynym schematem, jakim umysł może się posłużyć przy interpretowaniu elementu syntaktycznego, jest zdanie, którego element ten jest częścią; przy każdej zaś interpretacji odnoszącej się do zdania w grę wchodzić musi zamknięta całość gramatyczna, semantyczna spójność oraz znaczenie pragmatyczne w obrębie danej sytuacji komunikacyjnej. Analizowane tu wersy są członem pobocznym w stosunku do zdania głównego mającego się dopiero pojawić i stanowiącego jedynie część 20-wersowego zdania złożonego, którego znaczenie jest z kolei bezpośrednio uwarunkowane narracyjnym porządkiem zdań; tak więc jest mało prawdopodobne, by czytelnik zdeorientowany przez człon opisujący włócznię pojął zawiłą architekturę całego ustępu i odebrał jego harmonijność zgodnie z intencją Milтона. Sam w sobie jednak ten człon opisowy staje się jasny tylko wtedy, gdy w obrębie swej zamkniętej struktury ma dla nas taki sens, że włócznia jest tak wielka, iż drewniany maszt, którego konkretny obraz przywołano, wydaje się przy niej kijkiem. Dopóki nie wydobyjemy z tych słów takiego znaczenia, nie możemy w ogóle mówić o ich sensowności.

I po trzech stronach analizy poświęconej rzekomej dezorientacji, jaką wywołuje ten ustęp, to właśnie znaczenie przypisuje mu w końcu Fish: „Logika doświadczenia czytelniczego (...) mówi nam: Gdyby miało się porównywać włócznię Szatana z najwyższą sosną, porównanie to byłoby nieadekwatne” (s. 27). Fish wyjaśnia także względy artystyczne, jakimi w istocie musiał się kierować Milton przy konstruowaniu tego porównania:

Gdyby Milton stwierdził identyczność włóczni Szatana i najwyższej sosny, nie tylko poświęciłby w ten sposób efekt nabożnej czci i grozy, jakie odczuwamy w obliczu tego, co niepojęte, ale także skłamałby, ponieważ *personae* jego pozaziemskiego dramatu najwyraźniej nie podlegają ograniczeniom naszego czasu i przestrzeni. Z drugiej strony, gdyby powiedział, że włócznia jest niewyobrażalnie wielka, poświęciłby konkretność tak nieodzowną dla stworzenia odpowiedniego obrazu. Podsuwa więc czytelnikowi wygodną konkretność (a nawet wypełnia nią jego wyobraźnię), a następnie mówi mu, że to, co widzi, nie jest tym, co jest tam naprawdę (to „tam” nigdy nie zostaje zlokalizowane). Rezultat jest wyczynem niemal prestidigitatorskim: retoryczna negacja z takim wysiłkiem skonstruowanej sceny nie zacierza jej bowiem; uwalnia się nas od konieczności wiary w prawdziwość obrazu, lecz pozwala się nam zachować poczucie czegoś solidnego, jakie daje on naszej wysilającej się wyobraźni (...). Tak więc Milton może zasugerować pewną rzeczywistość transcendentną wobec naszej dzięki temu, iż zmusza nas, byśmy odczuli, dramatycznie, jej niedostępność (s. 26—27).

Jest to trafny i dokładny opis nie dezorientacji i niespistości, lecz właśnie doniosłego efektu, jaki powstaje dzięki temu, że Miltonowi udało się tu lokalnie rozwiązać pewien problem artystyczny, który wskutek ogólnego założenia formalnego stał się w poemacie wszechobecny: problem ten to konieczność przedstawiania tego, co transcendentne, w formach konkretnych. Fish wskazuje tu na źródło nie dezorientacji czytelnika, lecz, jak sam mówi, jego „nabożnej czci i grozy”, tj. na bezpośredni przejaw tej ogólnej świetności, o której wspominał Johnson, widząc w niej wyraźne piękno:

Poemat (Miltona) cechuje wzniosłość (...) naturalnym dla tego poety stylem jest gigantyczna podniosłość. Potrafi on gdy trzeba sprawiać przyjemność, lecz przede wszystkim posiada szczególny dar zdumiewania.

Jeśli jednak to analizowane przez Fisha porównanie jest skonstruowane tak, by, jak dowodzi on, stworzyć taki szczególny efekt, to jego osobliwości można by wytłumaczyć, o ile w ogóle wymagają one wytłumaczenia, jako negatywne konsekwencje pozytywnej intencji Miltona. Wyjaśnienie to uwalnia nas od konieczności zakładania, że Milton stworzył te rzekome trudności składni rozmyślnie, starając się zdezorientować czytelnika po to, by udzielić mu napomnienia czy nauki; hipoteza „upadłego czytelnika” staje się wtedy zbytyczna. Uważamy, że trudności syntaktyczne tego porównania (które, podkreślmy to ponownie, nie są aktywnie odnotowywane, gdy rozumie się konstrukcję) powstały w ten sam sposób, co trudności składni Shakespeare’a, Graya czy Dylana Thomasa — jako rezultat próby rozwiązania problemów, jakie stawiają przed twórcą jego złożone cele artystyczne. Wnikliwość Fisha pozwala mu wprawdzie wnieść się w końcu ponad ograniczenia, jakie nakłada jego hipoteza, ale zaraz potem jego teza podsuwa mu wyraźnie błędne odczytanie tych wersów opisujących lądowania Szatana na słońcu:

*There lands the Fiend, a spot like which perhaps
Astronomer in the Sun's lucent Orb
Through his glaz'd optic Tube yet never saw.*
(3. w. 588—590)

[Tam Wróg ląduje, plamka podobnych której być może / Astronom na jasnej tarczy słońca / Przez polerowaną optyczną rurę nigdy jeszcze nie ujrzał.]

Fish komentuje:

Znowu w pierwszym wersie podsuwa się dwa punkty ogniskowe (Wróg i plamka) czytelnikowi, który w wyobraźni zestawia je obok siebie; znowu do obrazu tego zostaje dołączony szczegół następnego wersu i połowy trzeciego i tworzy się scena, wzmacniając implikowany znak równania między plamką a wrogiem; w istocie wrażenie jest tak przekonująco fizyczne, że czytelnik zostaje postawiony obok astronoma i wraz z nim spogląda przez budzący zaufanie w swej określoności teleskop („polerowaną optyczną rurę”), żeby nic nie zobaczyć („nie ujrzał”). W obu porównaniach zachęca się czytelnika do

przyjęcia, że jego percepcja sięga obiektu, jaki przedstawi poeta, tylko po to, by udowodnić mu, że jest w błędzie; oba są też skonstruowane tak, że błąd ten musi zostać popełniony, zanim może być przez zaskoczonego czytelnika uznany <...>.

Oczywiście Milton chce, by czytelnik zatrzymał się i przeczytał ten ustęp ponownie, gdyż stwarza to okazję, by mu uświadomić rozmiary i implikacje trudności, jaką sprawia mu zrozumienie tego fragmentu <...> Implikacje dotyczą zaś czytelnika osobiście; porównania te — podobnie jak wiele innych efektów — mówią mu: „Wiem, że w pojmowaniu rzeczywistości polegasz na swoich zmysłach, lecz nie można na nich polegać, są beznadziejnie ograniczone” (s. 27—28).

Można tu, tak jak i gdzie indziej, zauważyć brak logiki w przypuszczeniu Fisha, iż reakcją umysłu na niejasne zdanie będzie uznanie trudności, jaką sprawia mu jego zrozumienie, za dowód własnego wrodzonego ograniczenia. Ostatecznie fakt, że coś jest niejasne, implikuje fakt, że normalnie komunikacja jest jasna i że istnieją środki, jakimi się komunikację taką osiąga. W tej sytuacji można by przypuszczać, iż w obliczu niejasności, powodującej dezorientację czy frustrację, umysł przyjąłby po prostu, że trudność bierze się albo z niedostatecznego wyartykułowania, albo z rozmyślnego wprowadzania w błąd przez autora, albo też stąd, że samo to, co autor mówi, jest trudne — i stosownie do tego zareagował; raczej nie należałoby się natomiast spodziewać jakiegoś „*mea culpa*”. Gdyby doświadczanie stylistycznej trudności było równoznaczne z przeświadczeniem o grzechu pierworodnym, wielbny Billy Graham z powodzeniem mógłby poświęcić swe noce i dni studiom nad późnym Henry Jamesem.

W tym jednak konkretnym przypadku łatwiejszym rozwiązaniem naszych trudności niż to proponowane przez Fisha będzie chyba stwierdzenie, że w wersji pierwszym są nie „dwa punkty ogniskowe (plamka i Wróg)”, lecz tylko jeden, Wróg-który-jest-plamką, przedstawiający się oczom naszej wyobraźni w danej, określonej narracją chwili jako realna całość, o której mówi się nam, że podobnej jej żaden astronom nigdy nie ujrzał wśród plam, jakie oglądał przez teleskop; zamierzony efekt to podkreślenie brzemiennej w skutki realności zgubnego wydarzenia, które miało miejsce raz tylko. Zauważmy również, że obiekt, jaki przedstawia poeta, doskonale mieści się w granicach percepcji czytelnika. Możemy zarówno dostrzec oczyma wyobraźni obecność Szatana na słońcu, jak i wyobrazić sobie, że w zasadzie moglibyśmy dostrzec ją przez teleskop, gdybyśmy znajdowali się wtedy gdzieś na ziemi i mieli teleskop do dyspozycji, a przedstawiony w fikcji fakt transcendentny miał rzeczywiście miejsce.

Zobaczmy teraz, jak ujmuje Fish jeden z tych szerszych aspektów poematu Milтона, które są dla wielu czytelników kłopotliwe, a mianowicie to, co trafnie uchwycił Pope w swym stwierdzeniu, że Milton każe Bogu Ojcu przemawiać jak katechecie, a więc, że z jednej strony wydaje

się On skrupulatnym formalistą, z drugiej zaś z rozdrażnieniem usprawiedliwiającym się faryzeuszem. Fish najpierw dowodzi, zupełnie przekonująco, że przemowa Boga na początku Księgi III ma wyklądać niczym nie upiękzoną ponadczasową prawdę tak, jak jest ona żywa w Jego wszechwiedzy, a następnie wykazuje, iż umieszczona w tym właśnie miejscu poematu i tak ułożona, przemowa ta ma podnieść na duchu i uspokoić czytelnika, który przed chwilą śledził mściwe zamysły Wroga ruszającego z Piekła na ziemię Adama. Te dwa aspekty przemowy nie są sprzeczne, lecz przeciwnie, wzajemnie się uzupełniają:

Można by rzec, że przemowa ta posuwa się niejako dwoma torami: jako samodzielny organizm (wykład niezmiennej prawdy) rozwija się zgodnie ze swą własną wewnętrzną logiką; jako występ (mowa dramatyczna) napełnia ufnością i przynosi pocieszenie. Ten Bóg, który potrzebującemu tego czytelnikowi przywraca ufność i wiarę w Swe przewodnictwo, pozostaje jednak logikiem, którego istnienie stanowi podstawę XVII-wiecznego ideału; sukces Milтона polega na tym, że udało mu się z tych dwu postaci uczynić — gdy chodzi o wywierany przez nie efekt — jedną, zachowując jednocześnie integralność każdej z nich (...). Wymagania teologii stały się wymaganiami poezji (s. 80).

Zgoda. Dalej jednak Fish zauważa, że czytelnicy, a zwłaszcza czytelnicy współcześni, niemal powszechnie reagują na przemowę Boga z „konsternacją, rozczarowaniem i niechęcią, a nawet wrogością” (s. 81), gdyż zwięzła logika Jego wywodu nie może stanowić wystarczającej przeciwagi dla naszej naturalnej ludzkiej reakcji na skazanie przez Stwórcę w trybie doraźnym Jego tworu, człowieka, jako ponoszącego wyłączną odpowiedzialność za grzech, którego jeszcze nie popełnił, a o którym Bóg bezwarunkowo utrzymuje, że popełniony zostanie. Jednakże

reagując w ten sposób, czytelnik orzeka coś o sobie (dając wyraz swej „pokrętej naturze”), a nie o beznamiętnym głosie Logosu. To, że przemowa ta wydaje się „niemiła” (...) czy przykra, to wynik niemożności pogodzenia się przez upadłego czytelnika z tym, o czym wie, że jest prawdą (s. 83).

Ten negatywny efekt jest z a m i e r z o n y, Milton chce w ten sposób przekonać czytelnika o jego własnej grzeszności.

Wywód ten pozostaje w wyraźnej sprzeczności z wcześniejszą tezą Fisha, że Milton tak zbudował przemowę Boga, by podnosiła na duchu i uspokajała czytelnika, i sprzeczności tej nie da się naprawdę usunąć, mówiąc, że teza ta odnosi się jedynie do pierwszej części przemowy. Istnieje jednak inne zupełnie dobre wytłumaczenie aspektu obojętności i braku współczucia z przemowie Boga. Można w nim widzieć jeszcze jedną niezamierzoną, lecz nieuniknioną konsekwencję najbardziej ogólnego założenia pozytywnego Milтона. Nieco wcześniej wspomnieliśmy, że intencją autora *Raju utraconego* jest przedstawienie jako fikcjonalnie konkretnej pewnej rzeczywistości uznawanej za transcendentnie realną. Uściślając to teraz, możemy powiedzieć, że Milton postanowił przedsta-

wić wieczne prawdy ujmowane abstrakcyjnie w teologii chrześcijańskiej poprzez (dany niezależnie) konkretnie dramatyczny układ klasycznej epiki i w ten sposób — dostarczając przyjemności — usprawiedliwić postępowanie Boga wobec człowieka. Na to właśnie założenie (będące źródłem generalnej różnicy formalnej między *Rajem utraconym* a innymi klasycznymi utworami epickimi) wskazuje Johnson w swej uwadze, że „morał innych (epickich) poematów jest uboczny i wtórny; jedynie u Milтона stanowi on element zasadniczy poematu, nierozzerwalnie z nim związany”. Niezrównana twórcza i plastyczna siła, z jaką Milton ukuł wzniosłe rozwiązanie tego postawionego sobie zadania („*That with no middle flight intends to soar* [pogardzając lotem pospolitym]”) ¹⁷, sprawia, że poemat ten jest tak majestatyczny, przy największej jednak sile artystycznej twórca nie mógł uniknąć ograniczeń, jakie stwarzało to zadanie, polegające na przedstawieniu sił transcendentnych i wiecznych jako określonych postaci dramatycznych, poruszających się w przestrzeni i czasie, i wyrażeniu za pomocą tych postaci abstrakcyjnej logiki perspektywy transcendentnej, której ścisłych kategorii w żaden sposób zmienić nie mógł („Zasadniczą treścią tego poematu jest prawda” — mówi Johnson — „a (...) prawda nie pozostawia żadnego wyboru”).

Milton musiał z jednej strony jednoznacznie wyrazić imperatyw teologiczny, że Bóg będący samą dobrocią absolutnie nie ponosi winy za upadek człowieka, chociaż upadek ten musi przecież w swej wszechwiedzy przewidzieć; z drugiej zaś musiał z tego transcendentnego warunku uczynić aktywny element rozwijającego się w czasie i przestrzeni dramatu. Aby tego dokonać, trzeba było kazać Bogu przemówić, lecz przedstawienie nieskończonej perspektywy Boga poprzez osobowy głos i w określonym momencie nieuchronnie musiało stworzyć poczucie, że jest On jedynie istotą skończoną, działającą w obrębie pewnej rzeczywistości, którą czytelnik wyobraża sobie jako od Niego niezależną; tak więc rzeczywistość, którą logicznie rzecz biorąc, On stworzył i poza którą wykracza, w wyobraźni czytelnika zdaje się wykraczać poza Niego i ograniczać Go. Gdy Bóg mówi wtedy o człowieku, z łatwością może się wydawać jedną skończoną i podlegającą ograniczeniom istotą mówiącą o innej, całkowicie od Niego niezależnej. Toteż gdy oznajmia, że wie o mającym nastąpić upadku człowieka, prawie nieuchronnie pojawia się poczucie, iż arbitralnie i *a priori* narzuca On człowiekowi przeznaczenie, którego mógłby nie narzucać — wydaje się bowiem, że zależy ono od Jego ograniczonej doczesnej woli i woli człowieka, a nie od Istoty, którą odczuwamy jako, mówiąc słowami Hopkinsa, „poza wszelkim pojęciem Boga” [„*past all grasp God*”]. Oczywiście Milton spodziewał się, że świadomość fikcji u czytelnika i jego

¹⁷ [J. Milton, *Raj utracony*. W przekładzie W. Bartkiewicza. Warszawa 1902.]

przedustawne sympatie zrównoważą te trudności, i tak jest w istocie, lecz trudności tych nie sposób było uniknąć. Osłabienie czy ograniczenie siły efektu nie jest wynikiem świadomej decyzji Milтона, który miałby w ten sposób — jak sam Bóg — uświadamiać czytelnikowi jego grzeszność; jest jedną z negatywnych konsekwencji, jakie pociągały za sobą jego pozytywne decyzje, i których, będąc jedynie człowiekiem — choć geniuszem — nie mógł uniknąć. W tym wypadku to Milton, nie czytelnik, wykazuje właściwe człowiekowi ograniczenia, ale właśnie dlatego, że starał się wznieść tak wysoko ponad to, co ludzkie, pewne niedoskonałości *Raju utraconego* są bardziej uderzające niż niedoskonałości innych jego dzieł.

To proponowane przez nas (i bynajmniej nie nowe) wyjaśnienie posiada wiele zalet. Skoro nie twierdzi się, że negatywny efekt został przez Milтона zamierzony, nie musimy rozumieć niedoskonałości jako doskonałości, formalnego ograniczenia jako formalnej zalety, z wszystkimi skomplikowanymi sprzecznościami, do jakich takie stanowisko ogólne prowadzi. Nie musimy przyjmować, że czytelnik tak wrażliwy jak chociażby Pope odczytał poemat niewłaściwie, czy zastanawiać się, jak czytelnik tak wnikliwy jak Johnson, głęboko przekonany o grzechu pierworodnym, mógł nie zauważyć tych zawilosci i dylematów, z których powinien wyciągnąć odpowiednią naukę. Nic nie stoi na przeszkodzie, byśmy rozumieli poemat prawie tak samo, jak rozumieli go nie tylko Pope i Johnson, ale także Coleridge, Arnold, Eliot i w ogóle czytelnicy przed nami, choć może wnikliwiej widząc jego wady.

Wyjaśnienie, jakie przynosi hipoteza Fisha, wybawia ponadto z załopotania nowoczesnych krytyków, których właściwa im metoda koncentrowania się na wyizolowanych cechach tekstu doprowadziła do wykrycia wielu niewyjaśnionych anomalii — lub cech, które muszą się wydawać anomaliami — w wielkim poemacie Milтона. To, że największy poemat, jaki stworzono w języku angielskim, może wykazywać tyle braków czy niedoskonałości, na pozór rzeczywiście musi wprawiać w załopotanie, skoro nie jest bynajmniej oczywiste, że jak sugerowaliśmy wyżej, jego błędy wynikają właśnie z jego wielkości; wywody Fisha są więc pociągające dlatego, że ujmując różne elementy i aspekty dzieła w pewną całość — przejaw jednej intencji autorskiej, Fish zdaje się niezbitnie wykazywać, iż pozorne błędy czy wady w rzeczywistości są świadectwem najwyższego mistrzostwa poety. Wyjaśnienie proponowane przez nas nie prowadzi wprawdzie do uznania cech ujemnych za faktyczne wartości, sugeruje natomiast, że chociaż całkiem określone i prawdziwe, mankamenty te to ujemne strony tego, co stanowi właśnie o wielkości poematu. I rzeczywiście, gdy angażujemy się całkowicie w aktywny odbiór *Raju utraconego*, nie tyle psują one nasze doświadczenie dzieła czy burzą je, ile wyznaczają nam granice doskonałości poematu. Poczucie, że Bóg Milтона mówi jak katecheta, nie przeszkod-

dziło Pope'owi przyznać — tak *implicite*, jak *explicite* — że Milton był o wiele większym poetą niż on sam; nam również to, że w naszym aktywnym cichym doświadczeniu poematu odbieramy także jego wady, nie przeszkadza dostrzec jego niezrównanej świetności.

Swoiste cechy *Raju utraconego* można zatem wytłumaczyć jako konsekwencje, pozytywne i negatywne, tego, co od dawna uważa się za jedyne w swoim rodzaju zamierzenie formalne, bez uciekania się do szczególnych założeń Fisha, przesadnie podkreślających aspekty negatywne i nadających im zbyt wielkie znaczenie. Chciałbym również zwrócić uwagę, że moje wyjaśnienie, ściśle wydedukowane z pewnej koncepcji swoistej formy literackiej poematu Milтона, zarówno implikuje przedstawioną przeze mnie ogólną koncepcję literatury i inne poszczególne interpretacje, które rozwinąłem w ramach tej koncepcji, jak i samo jest przez nią implikowane. Pragnę teraz wykazać, że metody Fisha nie da się logicznie rozszerzyć tak, by pozwalała na tego rodzaju generalne tłumaczenie zjawisk literackich. Przede wszystkim, jak *explicite* przyznaje sam Fish, jego metoda „nie umożliwia rozróżniania pomiędzy efektami literackimi a innymi” i

nie pozwala na wartościowanie literatury jako literatury, odróżnianej od reklamy, głoszenia nauk, propagandy czy „rozrywki”. (...) Fakt, że metoda ta nie opiera się na założeniu o wyższości literatury i nie prowadzi do potwierdzenia takiej tezy, najbardziej, jak sądzę, przemawia na jej korzyść¹⁸.

Trudno pojąć, dlaczego tę wadę nazywa się zaletą, zwłaszcza jeśli dwie strony wcześniej mówi się nam, że odpowiednio wyposażony czytelnik to czytelnik o „literackiej kompetencji”, który „przyswoił sobie arsenał środków, jakimi posługuje się rozprawa o literaturze”; w każdym razie metoda ta w oczywisty sposób opiera się jednak na założeniu o wyższości literatury. Sam fakt wybrania do analizy *Raju utraconego* implikuje, że poemat ten jest zbiorowo oceniany wysoko i że Fish tę opinię podziela, najwyraźniej spodziewając się, że podziela ją również czytelnik. Prestiż jego wywodu uwarunkowany jest ustalonym już prestiżem *Raju utraconego*, tak więc przyznać, że jego metoda nie pozwala w zasadzie wskazać źródła tego prestiżu, to przyznać, że ma ona podstawową wadę.

Wskazuje to bezpośrednio na jeszcze jeden minus teorii Fisha. Fakt, że jego metoda nie pozwala określić, ani na czym polega charakter literatury w ogóle, ani co stanowi o niepowtarzalnej wartości literackiej *Raju utraconego*, oznacza również, że nie pozwala ona odróżnić cechy swoistej jakiegokolwiek dzieła literackiego od cech swoistych innych utworów. Stosując ją, nie będziemy zatem w stanie wyjaśnić, co sprawia, że czytając *Podróżę Gulliwera*, *Żywot doktora Johnsona* i *Moll*

¹⁸ S. E. Fish, *Self-consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*. Berkeley 1972, s. 408.

Flanders, mamy poczucie, iż zarówno generalna, jak i poszczególna zasada struktury literackiej każdego z tych dzieł jest różna. Metoda Fisha nie tylko jednak uniemożliwia mu odróżnienie swoistej cechy literackiej jednego dzieła od drugiego; z chwilą gdy zastosował ją także do innych utworów, uwikłał się ponadto w pewną sprzeczność. W swej książce *Self-consuming Artifacts* Fish konsekwentnie wykrywa — w poemacie, eseju i alegorii — że podstawowym źródłem osobliwej tendencji omawianych przez niego dzieł do burzenia samych siebie jest składnia tego samego burzącego porządek i obalającego typu, co ta, którą przypisał *Rajowi utraconemu*, widząc w niej charakterystyczny aspekt poematu, mający w zamierzeniu autora obudzić w czytelniku świadomość, że w nim samym coś zostało gruntownie zburzone przez grzech pierworodny. (W *Raju utraconym* wzbudzona w czytelniku „nieufność względem zdolności naszego umysłu i naszej percepcji (...) rozciąga się na wszystkie konwencjonalne sposoby poznania, które pozwoliłyby mu orientować się w świecie każdego (innego) poematu”¹⁹.) Jednakże tego, co cechuje całą grupę dzieł, nie można uznać za charakterystyczne dla jednego tylko dzieła. Albo składnia taka jest cechą właściwą *Raju utraconego* jako środek wyrazu dostosowany do szczególnej treści tego poematu i nie może występować w innych dziełach, albo też występuje również w innych dziełach, a wtedy czytelnik nie może jej odczuwać jako typową dla *Raju utraconego*. Jedna z tych dwu tez (bądź obie) musi zawierać fałszywą przesłankę.

W gruncie rzeczy to, że metoda ta ma wykrywać coś, co można by nazwać burzeniem porządku czy obaleniem, zarówno w składni, jak i wyższych warstwach każdego dzieła, które analizuje się z jej pomocą, jest logiczne, gdyż u podstaw jej leży założenie, że pozorne niespójności i niekonsekwencje należy uznać za pozytywnie znaczące. Ponieważ jednak każdy system semantyczny staje się niespójny i chaotyczny, gdy zasady, według których się go tworzy, zostają pogwałcone²⁰, każda metoda interpretacji opierająca się na założeniu, iż sprzeczność między elementami znaczenia sama jest znacząca, może jedynie doprowadzić do udowodnienia, że wszelka wypowiedź jest bezsensowna. Do tego też w praktyce sprowadza się wniosek, do którego z właściwą sobie logiką i wnikliwością dochodzi w końcu sam Fish:

Może więc należałoby również odrzucić słowo „znaczenie”, ponieważ niesie ono ze sobą pojęcie komunikatu czy przekazu. Znaczenie wypowiedzi to — powtarzam — nasze przeżycie odbiorcze — całość tego przeżycia — i zostaje ono natychmiast skompromitowane z chwilą, gdy cokolwiek o nim powiemy. Wynika więc z tego, że w ogóle nie powinniśmy próbować analizować języka. Wydaje się jednak, iż umysł ludzki nie potrafi się oprzeć skłonności do badania swych własnych procesów²¹.

¹⁹ Fish, *Surprised by Sin*, s. 22.

²⁰ Zob. Popper, *Conjectures and Refutations*, s. 317 n.

²¹ Fish, *Self-consuming Artifacts*, s. 425.

W innym zaś eseju czytamy:

W końcu jednak zostaje się tylko z samym sobą i z niewykonalnym zadaniem zrozumienia rozumienia; niewykonalnym dlatego, że nie ma końca, a nie ma końca dlatego, że dojść do jakiegoś końca to dokonać operacji, która ponownie przesuwając go tak, iż staje się znów nieosiągalny. Krótko mówiąc, metoda ta nie stanowi takiego systemu przeprowadzania dowodu, który pozwalałby się zamknąć jakąś zadowalającą konkluzją, i posługując się nią, nie można nigdy niczego dowieść, aczkolwiek wymaga przez to — paradoksalnie — większej jeszcze, a nie mniejszej, dyscypliny i ścisłości. Jednakże te właśnie wady to odwrotna strona jej największej zalety: poznania, że znaczenie jest rzeczą ludzką (tak w sensie renesansowym, jak współczesnym)²².

Fish mówi tu naprawdę nie, że znaczenie jest rzeczą ludzką, ale że próba zrozumienia znaczenia jest skazana na niepowodzenie, że znaczenie nie znaczy. W ten sposób omija się jednak sam problem, wcześniejszy fakt znaczenia. Konkluzja Fisha z pewnością podważa bardziej jego teorię niż nasze przekonanie, że to, co mówimy w ogóle, a cenione przez nas dzieło literackie w szczególności, ma „sens i treść”. Tak jak niewątpliwie błędną interpretacją faktów jest hipoteza, że wszyscy myślą krok z wyjątkiem Jasia, i narzuca się tu oczywista inna interpretacja, tak rezultat, do jakiego dochodzi Fish, należy oczywiście interpretować nie tak, że nie sposób dotrzeć do znaczenia, lecz tak, że przesłanki Fisha są fałszywe, wyraźnie obalane przez konkluzję, do której nieuchronnie prowadzą. W stwierdzeniu Fisha, że jego teoria jest „pełna dziur”²³, jest może więcej racji, niż by tego pragnął.

Jak jednak wywód, który jest pełen dziur, może wydawać się tak atrakcyjny? Sądzę, że i na to pytanie odpowiedzi udziela sam Fish, mówiąc, że jego metoda

w ogóle nie jest metodą, ponieważ ani rezultatów, do jakich prowadzi, ani biegłości, z jaką można się nią posługiwać, nie da się przenieść. Rezultaty nie dadzą się przenieść, ponieważ nie istnieje żadna stała zależność między cechami formalnymi a odbiorem (...); biegłości w posługiwaniu się nią też nie da się przenieść, nie można jej bowiem komuś wręczyć i oczekiwać, że od razu będzie potrafił się nią posługiwać. (Nie jest to metoda portatywna.)²⁴.

Jeśli jednak metoda nie jest portatywna i znaczenia, jakie wykrywa, nie dają się przenosić, jaką wartość mają wywody będące jej demonstracjami? Odpowiedź jest prosta: jako manifestacje nie dających się przenosić zrzeczności, jako dzieła będące celem same w sobie, mają one,

²² S. E. Fish, *What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It*. W: *Approaches to Poetics: Selected Papers from the English Institute*. Ed. S. Chatman. New York 1973, s. 152.

²³ Fish, *Self-consuming Artifacts*, s. 246. Gdy Fish zapewnia dalej, że „w końcu jedyne, co mogę podać bez zastrzeżeń jako zaletę (tej metody), to to, że się sprawdza”, zdaje się nie zauważać, iż oznacza to tylko, że jego hipoteza, na równi z innymi hipotezami, może znaleźć potwierdzenie w pozornych faktach.

²⁴ *Ibidem*, s. 425.

zgodnie z moją teorią, charakter wypowiedzi literackich; te akty interpretacji są aktami, które tłumaczą się dzięki doświadczeniu współuczestniczącego w nich pośrednio czytelnika, czytelnik zaś wydaje się doświadczać samej przez się doniosłej, a nawet przeraźliwej prawdy, że wszystkie dzieła literackie symbolizują ogromną nieokreśloność tkwiącą w samej istocie rzeczy. Jeśli jednak czytelnik zacznie podejrzewać, co łatwo może się zdarzyć, że prawda ta nie jest prawdą, to demonstracje te same staną się dla niego rzeczywiście samounicestwiającymi się artefaktami [*self-consuming artifacts*].

Rozważyłem stanowisko Fisha tak szczegółowo nie tylko dlatego, że stanowi ono typowy przykład tego induktywizmu *ad hoc*, jaki cechuje ustaloną praktykę Nowej Krytyki, i że doprowadza do granic logiki wyznawaną przez tę szkołę krytyczną zasadę, iż forma literacka zawiera w sobie dwuznaczność lub sprzeczność, ale także dlatego, że znakomita przejrzystość i precyzja jego wywodu (zgoła nietypowa dla praktyki Nowej Krytyki) sprawia, iż stosunkowo łatwo można zlokalizować i zanalizować punkty, w których się różnimy. Lecz właśnie dlatego, że przyjęte przez Nową Krytykę zasady interpretacji są tak powszechnie akceptowane (i tak zgodne z nastawieniem naszych czasów), jest mało prawdopodobne, bym przekonał szerszy ogół o słuszności hipotetyczno-dedukcyjnej interpretacji czy tej określonej koncepcji literatury, jaką proponowałem. Przynajmniej niektórym jednak wywody moje pozwolą może dojść do przekonania, że fakty tekstu literackiego nie mówią same za siebie, że konstrukcje teoretyczne mają istotne znaczenie dla interpretacji literatury i że istnieją obiektywne nastroczające problemy fakty, do których możemy się odwoływać, chcąc rozstrzygnąć różnice między teoriami. Jakikolwiek efekt wywarłby mój wywód, kwestie, których dotyczy, są realne i ich rozstrzygnięcie będzie miało realny wpływ na to, jak badacz akademicki pojmuje literaturę, na jego kształcenie nauczycieli, a tym samym na to, jak dorastające pokolenia będą rozumieć i odbierać znaczenie i wartość literatury. Kwestie te wiążą się również z jeszcze ogólniejszymi zagadnieniami będącymi obecnie przedmiotem szerszej dyskusji — zagadnieniami natury ludzkiego poznania i twórczości, a wreszcie problemami możliwości człowieka i jego wolności.

Przełożyła Maria Bożenna Fedewicz