

# John F. Reichert

---

## Opis i interpretacja w badaniach literackich

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/3, 321-339

---

1977

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOHN F. REICHERT

## OPIS I INTERPRETACJA W BADANIACH LITERACKICH

W pracy tej będę rozpatrywał kilka powiązanych ze sobą problemów dotyczących logicznej natury typów twierdzeń, które badacze literatury wypowiadają o pojedynczych utworach — problemów takich jak np.: Jakie rodzaje opisowych i rzeczowych [*factual*] zdań krytycznych można rozpatrywać w kategoriach prawdziwości i fałszywości? Jakie rodzaje twierdzeń mają charakter interpretacyjny bądź wyjaśniający (twierdzenia, które można określić raczej jako mniej lub bardziej prawdopodobne aniżeli prawdziwe lub fałszywe)? Czym jest interpretacja w badaniach literackich? Czy istnieje dla danego utworu jedyna „słuszna” interpretacja? Są oczywiście badacze, którym powyższe rozróżnienia wydają się przesadnie naukowe. Zakładam jednak, że ważność poczynionych tu rozróżnień jest oczywista nawet dla kogoś, kto traktuje badania literackie jako czynność tylko potencjalnie racjonalną. Czasami chciałoby się oddzielić lekturę powieści bądź sztuki opartą na naszym kaprysie (nawet zdradzającym bujną wyobraźnię) od lektury opartej na — cokolwiek to określenie może znaczyć — „faktach” utworu. I czasami chciałoby się też uporządkować historię badań literackich poprzez wyeliminowanie z niej rozważań nad pseudoproblemami. Mużą badacza jest polemika. A może najlepsze osiągnięcia naukowe zależą od jej stronniczej czasem zaciekłości? Lecz czytelnikowi prac literaturoznawczych, a może nawet i samemu badaczowi, wyszłoby na dobre podjęcie próby zrozumienia, jakiego rodzaju przedsięwzięciem — z punktu widzenia logiki — jest badanie literatury.

Najpełniejszą charakterystykę badań literackich z punktu widzenia logiki zawierają dwie niedawno opublikowane prace: Josepha P. Margolisa *The Language of Art and Art Criticism* oraz Morrisa Weitzza „*Hamlet*” *and the Philosophy of Literary Criticism*. Dają one podobne odpowiedzi na postawione wyżej pytania; moja argumentacja, odnosząc

---

[John F. Reichert — profesor anglistyki w Williams College. Autor wielu artykułów zamieszczonych m. in. w „*Philological Quarterly*” oraz „*Genre*”.

Przekład według: J. F. Reichert, *Description and Interpretation in Literary Criticism*. „*Journal of Aesthetics*” 37 (1969), nr 3, s. 281—292.]

się do przedstawionych w tych książkach poglądów, będzie miała charakter polemiczny, gdyż z zapatrywaniem tymi zasadniczo się nie zgadzam, choć aprobuję stawiane w tych publikacjach cele. Ponieważ uwagi Weitz'a są w sposób ścisły i uzasadniony powiązane z poglądami historyków literatury na wspomniane poprzednio kwestie teoretyczne, szczególnie więc skorzystam z jego dogłębnych studiów dotyczących historii badań nad *Hamletem*. Stąd też większość moich wniosków będzie się odnosić bezpośrednio do problematyki opisu i interpretacji sztuk teatralnych. Z powieścią i poezją epicką mogą się łączyć nieco odmienne problemy, lecz w zasadzie pozostawię już samemu czytelnikowi dostosowanie moich uwag o badaniach nad dramatem do badań innych gatunków literackich.

## I

Na początku rozdziału o opisie, po dokonaniu szczegółowego przeglądu sądów najwybitniejszych badaczy *Hamleta* o tym utworze, Weitz stawia pytania:

Czy można w *Hamlecie* znaleźć coś nie budzącego żadnych wątpliwości badaczy albo powodującego wątpliwości i dyskusje, które mogą być jednak zażegnane przez bezpośrednie odwołanie się do różnych elementów, cech charakterystycznych i powiązań tego utworu?

Jakie są w *Hamlecie* elementy niewątpliwe, które można traktować jako *données* [dane]?

Weitz odpowiada na te pytania natychmiast, bez chwili wahania czy zastanowienia:

Do elementów utworu dających się wyróżnić (jeśli już nie autonomicznych względem siebie) należą różne postacie, ich cechy, wypowiedzi i działania; dialog, monologi, wersyfikacja, proza i język; akcja wraz z poszczególnymi swoimi zdarzeniami<sup>1</sup>.

Postacie, ich cechy, wypowiedzi, działania i akcja stanowią według Weitz'a dane i nie budzące wątpliwości elementy sztuki — elementy, o których można wypowiadać sprawdzalne, prawdziwe sądy i do których odwoływać się będą, przypuszczalnie, jako do dowodu dalsze wypowiedzi o charakterze interpretacyjnym lub wartościującym. Sąd opisowy to taki, który przekazuje w sposób prawdziwy bądź fałszywy owe *données* zawarte w sztuce. A cecha prawdziwości czy fałszywości przysługuje tylko opisowi.

Podany przez Margolisa wykaz elementów dzieła literackiego podlegających opisowi jest w zasadzie identyczny z tym, który przedstawia Weitz:

W rozważaniach o wszystkich sztukach pięknych istnieje niewątpliwie pewna ilość sądów, które są opisowe w najwęższym rozumieniu tego słowa. (...) uważa się, że w dziełach literackich i dramatycznych podlegają opisowi nastę-

<sup>1</sup> M. Weitz, „*Hamlet*” and the Philosophy of Literary Criticism. Chicago 1964, s. 228—229.

pujące elementy: fabuła, akcja, postacie, słownictwo, rym, rytm, styl języka itp.<sup>2</sup>

Choć opinie te wydają się przydatne, myślę, że można jednak zakwestionować ich słuszność. Żaden z powyższych wykazów *données* nie wynika w sposób konieczny z dokonanego przez obu autorów przeglądu interpretacji. Nie są też one przedstawiane nam jako wynikające z twierdzeń dotyczących natury dzieła literackiego lub dramatycznego. I im bardziej zastanawiać się nad zbiorem elementów konkretnie danych w literaturze, tym bardziej można uświadomić sobie brak jakichkolwiek podstaw ich wyróżniania. Dlaczego np. zalicza się do tych elementów postacie i ich cechy, podczas gdy np. tematy do nich nie należą? Dlaczego zalicza się do nich akcję, a nie zalicza się zamierzonego wpływu dzieła na słuchaczy? Wybór ów może mieć przekonujące uzasadnienie, ale w takim przypadku należy ujawnić kryteria rządzące tym wyborem. Tworzenie listy faktów literatury bądź dramatu natychmiast przynosi ze sobą tradycyjne pytania i problemy teorii badań literackich, a tworzenie takiej listy w sposób arbitralny jest nie do przyjęcia.

Tradycyjną trudność określenia faktów literatury częściowo odzwierciedla użyte przez Weitzę niejasne i metaforyczne pojęcie „bezpośredniego odniesienia” [„direct appeal”]. Co naprawdę oznaczają słowa, że sąd opisowy może być potwierdzony lub odrzucony przez „bezpośrednie odniesienie do różnych elementów, cech charakterystycznych i związków zachodzących w sztuce”? Na czym polegać ma dokonywana przez nas, czytelników, czynność owego bezpośredniego odniesienia? Opis obrazu malarskiego można zweryfikować patrząc na jego kolory i kształty, dostrzegając zachodzące pomiędzy nimi podobieństwa itp.; Weitz *nb.* używa czasami słów „patrzeć” i „rozumieć” zamiast „odnosić do czegoś”. Ale jest rzeczą oczywistą, że nie będziemy sprawdzać twierdzeń w rodzaju „Hamlet jest melancholijny” — które Weitz przyjmuje jako zarówno opisowe jak i prawdziwe — po prostu patrząc na Hamleta. A może czytanie jest w przypadku utworu literackiego tym, czym patrzenie jest dla obrazu malarskiego — i wtedy weryfikacja twierdzenia zostałaby dokonana podczas ponownej lektury utworu? Lecz czytanie lub oglądanie sztuki teatralnej jest samo w sobie skomplikowaną czynnością i chcąc zrozumieć formułę Weitzę musimy najpierw zdać sobie sprawę z tego, czym jest sztuka teatralna oraz w jaki sposób ją poznajemy i przeżywamy.

Czy istnieje więc wówczas, gdy brak pełnej ontologicznej charakterystyki dramatu, możliwość oddzielania sprawdzalnych sądów interpretacyjnych o dramacie od tych, które nie mogą być udowodnione? A może warto postawić sobie mniej ambitny cel — ustalić kryterium odrzucające niektóre rodzaje twierdzeń, i tak, drogą eliminacji, uzyskać wykaz *données*?

<sup>2</sup> J. P. Margolis, *The Language of Art and Art Criticism*. Detroit 1965, s. 82.

Wydaje się, że postulowane przez Weitzę koncepcje wyjaśniania i interpretacji są na ogół logicznie powiązane z innymi propozycjami badawczymi dotyczącymi dzieła, podczas gdy opisy są według Weitzę „logicznie uniezależnione od wyjaśniania”<sup>3</sup>. Stopień słuszności i sugestywności twierdzeń wyjaśniających zależy częściowo od słuszności przyjętych założeń logicznych oraz stopnia prawdopodobieństwa innych propozycji. I tak, by wybrać przykład oczywisty, wypowiedź „Hamlet zwleka, gdyż jest melancholijny” zależy nie tylko od prawdziwości twierdzeń „Hamlet zwleka” i „Hamlet jest melancholijny”, ale także od względnej nieadekwatności innych uzasadnień tej zwłoki, braku danych, które potwierdzałyby hipotezę przeciwną, itp. Oczywiście, żadne twierdzenie tak silnie uzależnione od innych propozycji rozwiązania problemu, choćby tylko roboczych, nie może być uznane za twierdzenie opisowe.

Zatrzymawszy się przy tym pojęciu, wróćmy teraz do wykazów Margolisa i Weitzę. Czy postaci w utworze literackim podlegają procedurze opisu „w najwęższym tego słowa znaczeniu”? Czy cechy postaci — postawy, temperamenty, motywy działania itp. — w *Hamlecie* są owymi *données*? Czy przypisywane Hamletowi szaleństwo, melancholijność, pesymizm, wulgarność należy rozpatrywać, tak jak czyni to Weitz, jako zjawiska nie mogące budzić żadnych wątpliwości, jeśli tylko zaczniemy właściwie używać wymienionych pojęć? Przyznaję, że cechy umysłowe i postawy bohaterów nie są w większym stopniu dane w sztuce aniżeli w realnym życiu. Przypisywanie cech postaciom opiera się właściwie na założeniach dotyczących całej sztuki i dlatego jest ono słusznie uważane za wyjaśnianie hipotetyczne, nie mogące podlegać weryfikacji w jakimkolwiek ścisłym tego słowa znaczeniu. Przecież mimo wszystko nie jesteśmy w stanie zaobserwować postaw czy stanów ludzkiej umysłowości. Obserwujemy tylko zachowanie się postaci i wyciągamy wnioski o jego motywacji. Trzeba dodać, iż w większości sytuacji może wystąpić kilka różnych rodzajów zachowania się postaci, ujawnionych przez język, ton głosu, gest, mimikę itd. Danymi elementami sztuki nie są nawet znaczenia słów postaci, nie mówiąc już o tonie jej głosu, jej intencjach i stanie umysłowości.

Rozważmy przykładowo wywód Ernesta Jonesa, budującego swoją freudowską interpretację postępowania Hamleta na kilku rzekomych faktach sztuki, z których głównym jest „namiętne uczucie Gertrudy do swego syna”<sup>4</sup>. Skąd wiemy, że Gertruda darzyła Hamleta namiętym uczuciem? Jones zwraca naszą uwagę na scenę 7 w akcie IV, gdzie Klaudiusz tak mówi o Hamlecie: „Królowa, matka jego, żyje prawie jego widokiem”<sup>5</sup>. Lecz trafność takiej interpretacji wypowiedzi Klaudiusza uzależniona jest od założenia, iż Klaudiusz rzeczywiście ma na myśli to, co

<sup>3</sup> Weitz, *op. cit.*, s. 244.

<sup>4</sup> E. Jones, *Hamlet and Oedipus*. New York 1949, s. 91.

<sup>5</sup> [W. Szekspir, *Hamlet*. (Przeł. J. Paszkowski). W: *Dzieła dramatyczne*. T. 6. Warszawa 1964, s. 136.]

mówi. Ale słuszność tego założenia jest raczej wątpliwa zważywszy, iż Klaudiusz obmyśla, w jaki sposób najszybciej wzbudzić podejrzenia Laertesza. Nie wiemy więc na pewno nawet tego, czy Klaudiusz naprawdę myśli, że Gertruda darzy Hamleta namiętnym uczuciem.

Albo rozpatrzmy wywody tych licznych badaczy, którzy przywołują słynny monolog Hamleta „Czymże jest człowiek...” jako bezpośredni dowód na zmianę zaszłą w Hamlecie — na jego dawny optymizm, a obecne rozczarowanie. Lecz również i ta wypowiedź pojawia się w określonym kontekście: podczas rozmowy Hamleta z Rozenkrancem i Gildensternem, o których Hamlet wie, iż są nasłani, aby dowiedzieć się, co on naprawdę myśli!

Nie zamierzam tu dowodzić, że Gertruda nie lubi Hamleta, ani też, iż Hamlet jest niedoszłym optymistą. Wskazuję tylko, iż dotarcie do takich wniosków lub w ogóle wnioskowanie o tym, co się dzieje w umyśle bohatera literackiego zakłada stawianie skomplikowanych hipotez, a nie tylko proste odniesienie do tego, co jest w sztuce. *Hamlet* jest doskonałym przykładem na konieczność uznawania wszelkich twierdzeń o postaciach, ich myślach i działaniach za wypowiedzi raczej interpretacyjne niż opisowe, gdyż jest to sztuka nakazująca czytelnikowi nieustannie reinterpretować wcześniejsze wypowiedzi postaci w świetle tych, które następują potem — np. pierwszą mowę Klaudiusza do dworu w kontekście późniejszych rewelacji ducha, sposób potraktowania Ofelii przez Hamleta w scenie 1 aktu III („Idź, waćpanna, do klasztoru”<sup>6</sup>), w świetle jego zachowania się na jej pogrzebie<sup>7</sup>. I ponieważ przez całą sztukę przewija się motyw oszukiwania, nie ma chyba w niej ani jednego wersu, którego interpretacja nie byłaby uzależniona od tego, jak osądzamy szczerłość intencji i retoryczne cele poszczególnych wypowiedzi.

Rozpatrywaliśmy wcześniej hipotetyczny charakter twierdzenia „Hamlet zwleka, gdyż jest melancholijny”. Teraz powinno być oczywiste, iż oba sądy („Hamlet zwleka” i „Hamlet jest melancholijny”), podległe powyższemu, muszą być także uznane za hipotetyczne. Nawet przypisywana Hamletowi skłonność do zwłoki nie jest czymś danym w sztuce, gdyż już samo pojęcie zwlekania sugeruje pewne postawy (zwątpienie, ostrożność lub coś w tym rodzaju) oraz zakłada wycucie miary czasu potrzebnej młodemu księciu na pomszczenie swego ojca w sytuacji, gdy morderca króla zajmuje tron.

Jeśli cechy charakterystyczne, postawy, motywy działania i inne właściwości postaci są słusznie ustalane drogą mniej lub bardziej prawdopodobnego wnioskowania z wypowiedzi postaci, to jak należy traktować fabułę czy akcję sztuki? Czy zdarzenia sztuki podlegają procedurze opisu? Przede wszystkim, oczywiście, wszelka charakterystyka akcji (z wyjątkiem najbardziej skrótowej) będzie równocześnie charakterystyką

<sup>6</sup> [Ibidem, s. 81.]

<sup>7</sup> Tę i następną obserwację zaczerpnąłem z pracy E. Olsons „*Hamlet*” and the *Hermeneutics of Drama* („Modern Philology” 61 (1964), s. 225—237).

motywów postępowania postaci i dlatego musi być uznawana raczej za czynność interpretacyjną, a nie opisową. Ale co zrobić wtedy z taką prostą, pozornie stwierdzającą tylko fakt, wypowiedzią jak „Hamlet zasztyletował Poloniusza”? Różni się ona od twierdzeń o cechach umysłowości bohatera (odnosi się do czynu, który można zaobserwować w rzeczywistości) — w realnych okolicznościach byłaby uznana za opisową.

Twierdzenia dotyczące działań postaci dramatu są jednakże znowu tylko wnioskami wyciąganymi z ich wypowiedzi (wyjątek stanowią sztuki zawierające wskazówki sceniczne, które muszą być traktowane jako konwencjonalny sposób dostarczania czytelnikowi informacji). Nie można tu mówić o żadnym „bezpośrednim odwołaniu się” do postaci. Twierdzenia te są interpretacją dialogu, a stopień ich słuszności zależy tylko od braku dowodów na tezy przeciwne, braku lepszego wyjaśnienia itp. I tak np. o tym, że Hamlet zasztyletował Poloniusza dowiadujemy się z następującego dialogu:

POLONIUSZ

Ratunku!

HAMLET

Cóż to? szczur? Bij, zabij szczura!  
Ten sztych dukata wart.

POLONIUSZ

Zabity jestem!<sup>8</sup>

Trzeba być wyjątkowo naiwnym i nieświadomym czytelnikiem, aby nie zgadnąć, co zaszło podczas wymiany tych zdań. Lecz nie interesuje nas tutaj, na ile powyższa interpretacja tego fragmentu jest słuszna. Ważną natomiast rzeczą jest to, czy do twierdzenia „Hamlet zasztyletował Poloniusza” dochodzi się w inny sposób aniżeli do takiego sądu wyjaśniającego jak „Hamlet jest melancholijny”. Chcemy wiedzieć, czy takie sugestie są opisowe „w najwęższym tego słowa znaczeniu”, czy też są one bądź nie są „logicznie niezależne od wyjaśniania”.

Aby wyjaśnić tę kwestię, przytoczę jeszcze jeden przykład. Badacze *Hamleta* nie byli zgodni co do tego, czy Klaudiusz widzi pantomimę poprzedzającą w scenie 2 aktu III sztukę pt. *Łapka na myszy*. Problem ten wynika stąd, iż mimo tego, że pantomima przedstawia na scenie historię ściśle odpowiadającą morderstwu popełnionemu przez Klaudiusza, to jednak Klaudiusz wcale na nią nie reaguje. Cz y n i to dopiero w pewien czas później — podczas oglądania *Łapki na myszy*. I teraz można zgodzić się z jedną z kilku wersji tłumaczących, dlaczego Klaudiusz nie zareagował na pantomimę: nie widział jej; widział, lecz nie zrozumiał jej związku ze swoją osobą; zrozumiał właściwie, lecz opanował się i stłumił swoje reakcje; itp. Można też sobie wyobrazić argumenty, które byłyby wysuwane za lub przeciwko jakiegokolwiek z tych

<sup>8</sup> [S z e k s p i r, *op. cit.*, s. 105—106.]

wersji, lecz nie wydaje mi się, aby jakąkolwiek z nich można by było zweryfikować bądź jako ogólną zasadę, bądź jako konkretny fakt. Jest oczywiste, iż są one jedynie mniej lub bardziej prawdopodobnymi wyjaśnieniami milczenia Klaudiusza.

Jeśli zestawimy teraz oba te stwierdzenia: „Hamlet zasztyletował Poloniusza” oraz „Klaudiusz zobaczył pantomimę” — ich logiczne pokrewieństwo staje się oczywiste. Zasztyletowanie Poloniusza przez Hamleta jest wyjaśnieniem (trafnym) toczącego się pomiędzy nimi dialogu, tak samo jak wyjaśnieniem dialogu postaci jest też fakt widzenia lub niewidzenia przez Klaudiusza pantomimy. Sytuacje te oczywiście różnią się między sobą w swym ogólnym zarysie — badacze odkryli problem w jednym przypadku, ale jak dotąd nie zauważyli go jeszcze w drugim — lecz różnice te nie stwarzają konieczności ujęcia dystynktywnego tych wypowiedzi z logicznego punktu widzenia.

Wyeliminowaliśmy z listy *données* wszystko prócz języka sztuki — i wydaje mi się, że należało tak postąpić, aby uniknąć posługiwania się zagmatwanymi pojęciami prawdziwości, rzeczowości [*factualness*], oczywistości, których niejasność jest widoczna z perspektywy filozofii badań literackich. Jedynymi *données* sztuki, tzn. jedynymi elementami, o których można wypowiedzieć prawdziwe bądź fałszywe twierdzenia o charakterze opisowym, są — według sformułowania samego Hamleta — „słowa, słowa, słowa”. Możemy opisać użyte w tekście słowa, co wyżej już zostało uzasadnione, a także wskazówki sceniczne lub inne konwencjonalne informacje, jeśli tylko zgodzimy się je przyjąć.

Trzeba tu podkreślić, iż ważną rzeczą jest ustalenie, jaki tekst utworu stanowi podstawę naszych rozważań, co jest szczególnie istotne w przypadku *Hamleta*, gdzie żaden z tekstów nie jest „prawdziwy”. Powstają tu zarówno zasadnicze nieporozumienia (o których częściach których wydań *quarto* mowa?) jak i drobniejsze (czy Hamlet chciał, by stopniało jego tryskające krwią, zhańbione czy też trwałe ciało [*sallied, sullied, solid*]?). Lecz takie rozbieżności wyjaśniane są w sposób zupełnie inny aniżeli kontrowersje dotyczące interpretacji, tzn. albo przez porównywanie danych historycznych na podstawie pewnych arbitralnych założeń, albo po prostu przez przyjęcie pewnej wersji tekstu z jednoczesnym zdawaniem sobie sprawy z tego, iż inne wersje tekstu utworu mogą narzucać odmienną jego interpretację.

Natomiast utrzymywanie, że jedynymi faktami sztuki, z którymi mamy do czynienia, są jej słowa — nie oznacza postawienia znaku równości między tymi słowami a samą sztuką. Utworu dramatycznego nie można utożsamiać z jego warstwą słowną, choć właśnie przez tę warstwę poznajemy go. Uznanie tego faktu świetnie zgadza się z większością potocznych wypowiedzi i intuicji dotyczących dzieł literackich: oczekujemy bowiem interpretacji i wyjaśnienia poszczególnych słów, wersów i wypowiedzi, a rozstrzygamy nasze problemy i dyskusje „wracając do tekstu”.



Tak krótko empiryczne ujęcie logiki twierdzeń opisowych w nauce o literaturze nie pozostawia jej badaczowi zbyt wielkiej swobody. Nie chcemy określać twierdzeń takich, jak: „Hamlet czasami zachowuje się gwałtownie” lub „Hamlet ujrzał króla podczas modlitwy”, lub „Ofelia zwariowała”, jako prawdopodobne czy stosowne, lecz jako w możliwie najwyższym stopniu prawdziwe, czyli jako twierdzenia dotyczące faktów. Wydaje się, iż można by to osiągnąć przyjmując koncepcję pewnego rodzaju piramidy twierdzeń, w której sądy układająby się od najbardziej opisowych u podstawy (tzn. dotyczących słów) do najbardziej oryginalnych twierdzeń o charakterze interpretacyjnym u jej wierzchołka. Czytelnicy powszechnie uznają, że istnieje w utworze literackim, wyłaniający się z warstwy słownej, świat postaci i ich działań. Twierdzenia wypowiedziane o tym świecie wyglądają na opisowe oraz rzeczowe i nie ma nic niewłaściwego w takim ich traktowaniu, jeśli tylko zdajemy sobie sprawę z tego, iż jest to świat wysoce niedookreślony oraz skomplikowany i że właściwie w każdym swym elemencie jest on narażony na zakwestionowanie i zniekształcenie. Z uwagi na tak silną zależność świata postaci i ich działań od warstwy słownej utworu należy ściśle przestrzegać następującej reguły: twierdzenia, które dotyczą nie tylko samych słów, lecz również i ich znaczeń, osób je wypowiadających oraz działań tych postaci — to już twierdzenia wtórne i logicznie uzależnione od poczynionych na temat danej sztuki innych założeń i obserwacji. Ostatecznie więc słuszność takich sądów jest oceniana w ten sam sposób, w jaki ocenia się bardziej złożone typy twierdzeń interpretacyjnych.

## II

A teraz przechodzimy już do zjawisk interpretacji i wyjaśniania. Obejmują one następujące rodzaje twierdzeń o utworze: dlaczego bohaterowie postępują w taki a nie inny sposób? jakie jest znaczenie i funkcja poszczególnych postaci w utworze? Z twierdzeń dotyczących całego utworu chodzi o następujące: Do jakiego gatunku literackiego należy ten utwór? Jakie jest jego znaczenie? Jak ma on oddziaływać na publiczność? Itd. Weitz utrzymuje, iż „odczytania” dzieła, jego interpretacje, rozumienia itp. są właściwie równoznaczne z jego wyjaśnianiem, gdyż na pewnym swym etapie zawierają element rozumowania hipotetycznego. Margolis natomiast skłania się ku bardziej tradycyjnemu rozumieniu interpretacji.

Pogląd Margolisa na logiczną naturę wypowiedzi interpretacyjnych streszcza w sposób zwięzły następujący fragment:

Z filozoficznego punktu widzenia najbardziej interesującą cechą interpretacji jest dopuszczanie przez nią istnienia alternatywnych, a nawet pozornie przeciwstawnych hipotez. Nie powinniśmy tolerować sprzecznych wzajemnie opisów jakiegokolwiek przedmiotu; w takiej sytuacji przynajmniej jeden

z nich powinien być poprawiony, chyba że okazałoby się, iż niezgodności te wynikły z różnych celów, którym miały służyć te opisy lub z różnych okoliczności, w których zostały dokonane. Lecz znając cel interpretacji nie zakładamy, iż jedna możliwa wersja wyjaśnienia musi wykluczać inne, nie pasujące do niej. Zauważmy, że Stephen Pepper zawsze utrzymywał, iż istnieje idealny cel analizy, ku któremu zmiierzają wszystkie przeżycia i odczytania danego dzieła. Monroe Beardsley jest podobnego zdania. Lecz jeśli przeprowadzimy przegląd praktycznych dokonań interpretacyjnych tych badaczy, to myśle, że nie znajdziemy żadnego usprawiedliwienia dla powyższej tezy<sup>9</sup>.

Margolis przedstawił więc swój pogląd na tę sprawę w sposób bardzo wyraźny: albo istnieje idealna interpretacja danego utworu, która stanowi cel badań, albo musimy dopuścić istnienie przeciwstawnych sobie interpretacji tego samego utworu. Za tym stwierdzeniem kryje się założenie, iż wszystkie różniące się interpretacje danego utworu muszą być sprzeczne wzajemnie. Margolis uwzględniając to, co nazywa „logiczną słabością” postępowania badawczego, pragnąłby współistnienia takich sprzecznych interpretacji. Niestety, nie podaje przykładów takich interpretacji; nie byłoby więc chyba rzeczą właściwą domyślać się, jakie przeciwstawne interpretacje może on mieć na myśli. Zanim jednakże przejdę do podobnego, lecz bardziej rozwiniętego poglądu Weitzza na ten temat, chciałbym podkreślić, że w przypadku niejasnego i wieloznacznego utworu literackiego rzeczywiście można przyjąć istnienie wykluczających się interpretacji. Lecz stwierdzenie to jest tautologią. Nie widzę wszakże innej sytuacji, kiedy można by dopuścić współistnienie takich interpretacji.

Na podstawie dokonanego przeglądu badań nad *Hamletem* Weitz następująco mówi o logice w nauce o literaturze: „nie ma prawdziwego, najlepszego, poprawnego czy właściwego wyjaśnienia, odczytania, interpretacji lub zrozumienia *Hamleta*”. Jest tak, zdaniem Weitzza, z dwóch przyczyn: po pierwsze — nie można określić najwłaściwszego podejścia badawczego czy „kategorii wyjaśniania”, którą należałoby zastosować; po drugie — interpretacje *Hamleta* (a także i innych sztuk) uzależnione są od prawdziwości bardziej ogólnych hipotez (np. historycznych, psychologicznych czy estetycznych), z których są wyprowadzane. Jeśli same ogólne hipotezy są niepewne, to i prawdziwość interpretacji, których badacze dokonują na ich podstawie, stoi tak samo — jeśli nie bardziej — pod znakiem zapytania<sup>10</sup>.

W ten sposób Weitz zajmuje stanowisko podobne jak Margolis: musimy uznać istnienie kilku „współzawodniczących ze sobą” (dla Weitzza są one równocześnie „przeciwstawne sobie”) wyjaśnień czy interpretacji danego utworu, z których żadna nie jest „właściwa” lub „poprawna”.

<sup>9</sup> Margolis, *op. cit.*, s. 91—92.

<sup>10</sup> Weitz, *op. cit.*, s. 255—259.

każda zaś — „mniej lub bardziej odpowiednia pod względem wykazywanej przez nią przejrzystości, stosowności, kompletności”<sup>11</sup>.

Zamierzam tu polemizować z tezą, że ograniczenia interpretacji literackiej są wynikiem albo trudności właściwych samym wypowiedziom interpretacyjnym, albo uzależnienia interpretacji od ogólniejszych sądów o życiu i sztuce. Chciałbym też przeciwstawić się założeniu przyjętemu przez Margolisa i Weitzza, iż nie ma innej alternatywy dla poglądu, że celem badań literackich jest uzyskanie jedynej poprawnej interpretacji — jak zaakceptowanie wzajemnie wykluczających się lub współzawodniczących ze sobą interpretacji. Weitzz dochodzi do swych wniosków w wyniku długiego wywodu i dlatego przesłedzenie niektórych jego etapów będzie niezbędne dla ukazania, na czym polega błąd tego badacza.

Niewłaściwe rozumienie przez Weitzza istoty interpretacji wynika stąd, że nie potrafi on oddzielić w swym omówieniu badań nad *Hamletem* dyskusji nad problemami rzeczywistymi i nieistotnymi. Weźmy przykładowo następujący fragment. Weitzz podsumowuje tu „interpretacje historyczne” E. E. Stolla, L. L. Schückinga oraz Theodore’a Spencera:

Spencer przedstawia swoje wyjaśnienie *Hamleta* jako najlepsze. Inni badacze nie zgadzają się z nim. Właściwie wszyscy omówieni dotychczas badacze, reprezentujący podejście historyczne, nie zgadzają się: Stoll twierdzi, że najważniejsze jest wyjaśnienie *Hamleta* w kategoriach tragedii zemsty z idealnym bohaterem; Schücking uważa, iż najlepszym wyjaśnieniem *Hamleta* jest jego interpretacja jako tragedii zemsty z ukształtowanym zgodnie z modą melancholijnym bohaterem; itd. Jest więc rzeczą oczywistą, że jeżeli istnieje najważniejsze wyjaśnienie *Hamleta*, to nie mogą nim być jednocześnie wszystkie te konkurujące ze sobą koncepcje<sup>12</sup>.

W ujęciu Weitzza te trzy interpretacje jak gdyby ubiegały się o nagrodę. (Oczywiście, badacze w ferworze argumentacji widzą czasami także i siebie jako współkonkurentów.) I w ten sposób dochodzi on do swoich pesymistycznych wniosków dotyczących możliwości poznawczych badań literackich na podstawie stwierdzenia pewnej ilości współzawodniczących ze sobą interpretacji. Ale czy rzeczywiście te trzy interpretacje należy traktować jako konkurencyjne, przeciwstawne sobie bądź wzajemnie wykluczające się? Można mieć co do tego zastrzeżenie już wtedy, gdy czytając ponownie wywody Spencera stwierdzamy, że nigdzie w nich nie sugeruje on, jakoby jego interpretacja *Hamleta* była najlepsza. Właściwie nie przedstawia nawet interpretacji całej sztuki, lecz próbuje tylko wyjaśnić, na czym polega bardziej uniwersalny sens postaci i zdarzeń w *Hamlecie* w porównaniu z poprzedzającymi go dramataми<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 317.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 75.

<sup>13</sup> T. Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man*. New York 1942, s. 93—94.

Wydawałoby się, iż koncepcje „idealnego bohatera” Stolla i „modnego melancholijnego bohatera” Schückinga pozostają ze sobą w konflikcie. Lecz otworzywszy książkę Stolla znajdziemy w niej następującą wypowiedź: „Hamlet jest melancholijny (...) tak samo jak i inni elżbietańscy mściciele”<sup>14</sup>. Skoro jednak sam Stoll używa tych pojęć, to nie ma żadnej sprzeczności w traktowaniu Hamleta zarówno jako ideału, jak i melancholika; przynajmniej w tym punkcie nie ma więc żadnej niezgodności pomiędzy Stollem a Schückingiem.

Lecz mimo tej zgodności można tu sformułować istotny problem: Spencer dostrzega w myśleniu Hamleta konflikt pomiędzy „tradycyjnym, optymistycznym poglądem na istotę człowieka” a rozczarowaniem podobnym do tego, jakie było wyrażane w elokwentny sposób przez wielu współczesnych Szekspirowi. Czy takie widzenie postaci Hamleta jest niezgodne lub konkurencyjne z traktowaniem go jako melancholijnego mściciela? Czy w przypadku dwu różnych sposobów interpretowania postaci Hamleta, przywołujących dwa różne konteksty, jeden z nich musi być niesłuszny?

Z kolei Lily B. Campbell interpretuje *Hamleta* jako *exemplum* ilustrujące tragiczne konsekwencje bezgranicznego smutku<sup>15</sup>. Wielu badaczy nie zgadzało się z tym, iż sztuka stanowi ilustrację właśnie tej idei, lecz nie było to absolutnie równoznaczne ze sprzeciwem wobec ogólnego podejścia badawczego autorki, dążącej do sformułowania tezy, którą sztuka miała egzemplifikować. Możemy teraz rozszerzyć postawiony wcześniej problem teoretyczny: Czy istnieje sprzeczność pomiędzy twierdzeniami, iż *Hamlet* jest równocześnie tragedią zemsty, a zarazem sztuką przedstawiającą niektóre idee epoki elżbietańskiej, a także *exemplum*? Idąc zaś jeszcze trochę dalej — czy byłoby sprzeczne z którąś z tych koncepcji interpretowanie *Hamleta* jako utworu zorganizowanego według wzorca starożytnego mitu czy rytuału?

Przyznaję, że nie widzę żadnego powodu, aby nie można było przyjąć istnienia kilku odmiennych i trafnych interpretacji tej samej sztuki, stosujących różne „kategorie wyjaśniania” — takich interpretacji, które nie są ze sobą sprzeczne ani konkurencyjne. Mogłyby one być uznane za sprzeczne tylko wtedy, gdyby były (tak jak w ujęciu Weitzza) odpowiedziami na następujące pytanie: Jaka jest najlepsza interpretacja *Hamleta*? Wracając zaś do badaczy stwierdzimy, że nawet jeśli zakładają oni, iż ich interpretacje są w stosunku do siebie konkurencyjne, to jednak są one odpowiedziami na bardzo różne pytania badawcze; można więc oczekiwać, że terminy *i n t e r p r e t a c j a*, *o d c z y t a n i e*, *w y j a ś n i a n i e* itd. oznaczają, aczkolwiek niejasno, rzeczywiste różnice

<sup>14</sup> E. E. Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare: A Study in Dramatic Illusion and Contrast*. Cambridge, Eng. 1933, s. 119.

<sup>15</sup> L. B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*. Cambridge, Eng. 1930, s. 109—147. Przedruk: New York 1959.

pomiędzy poszczególnymi rodzajami postawionych pytań badawczych oraz uzyskiwanych na nie odpowiedzi.

Teraz pozwolę sobie pokrótce ukazać ową różnorodność rodzajów wyjaśniania, na którą się natkniemy przedstawiając logiczne bogactwo wypowiedzi interpretacyjnych w badaniach nad *Hamletem*:

1. Francis Fergusson opisuje nam podstawowy, jego zdaniem, temat *Hamleta*: „próba wykrycia i zniszczenia »wrzodu« zatruwającego życie Danii Klaudiusza”<sup>16</sup>. Następnie dowodzi, po pierwsze, że w wielu scenach tej sztuki występuje motyw poszukiwania i śledzenia, a po drugie — że cała sztuka ukazuje prowadzone przez Hamleta poszukiwania źródła zła w Danii oraz próbę jego wykorzenienia. Fergusson stawia tu po prostu następujące pytanie: Co poszczególne sceny sztuki (rozpatrywane z punktu widzenia celów, do których dążą działające w nich postacie) mają wspólnego ze sobą oraz z całokształtem działań bohaterów?

2. Lily Campbell interpretuje całego *Hamleta* jako *exemplum*. Ten typ badań narzuca od razu pytanie, jakie twierdzenie bądź grupę twierdzeń ma ten utwór egzemplifikować. To samo zadanie postawili sobie i inni badacze (np. H. D. F. Kitto) i rozwiązali je w sposób zręczniejszy. Metodę tę często określa się jako „tematyczną”, lecz różni się ona od tematycznej interpretacji Fergussona tym, iż „temat” oznacza tu raczej komplet twierdzeń, a nie powtarzające się działania postaci lub ich cele<sup>17</sup>.

3. Ernest Jones kieruje swój wysiłek głównie na rozpatrywanie podświadomych przyczyn postępowania Hamleta i rozwiązawszy ku swojemu zadowoleniu ten problem, zastanawia się nad tym, jakiego typu osobowością musiał być Szekspir, aby mógł napisać sztukę o takiej właśnie treści psychologicznej.

4. Eliot, Robertson i inni próbują wyjaśnić niektóre cechy tej sztuki rozpatrując jej prawdopodobne źródła oraz trudności, z jakimi musiał się borykać korzystający z nich dramaturg<sup>18</sup>. Eliot uznaje *Hamleta* za sztukę nieudaną (jego zdaniem namiętność Hamleta zajmuje tu zbyt wie-

<sup>16</sup> F. Fergusson, *The Idea of a Theater*. Princeton 1949, rozdz. 2. Weitz (*op. cit.*, s. 95—105) zniekształca pogląd Fergussona w sposób zasadniczy, niemalże całkowicie odwracając go i przypisując mu przeciwne znaczenie. Fergusson nie interpretuje *Hamleta* jako rytuału, „który uświęca tajemnicę ludzkiego życia”. Według Fergussona sztuka zawiera takie rytuały, pokazując je „w tragicznym, ironicznym świetle”. Przeciwstawia on zdecydowanie *Hamleta* i *Króla Edypa* pod tym względem i absolutnie „nie redukuje *Hamleta* do *Króla Edypa*” (Weitz, *op. cit.*, s. 103—104).

<sup>17</sup> Termin „*exemplum*” czasami stosowany jest w odniesieniu do utworów ściśle doktrynerskich. Tutaj oznacza takie dzieła, których akcja jest w jakiś sposób uogólniona; przykładem może być historia Edypa, która skłania chór do wypowiedzenia następującego komentarza: „Niech żadnego człowieka nie nazywa się szczęśliwym przed jego śmiercią”.

<sup>18</sup> Zob. Weitz, *op. cit.*, s. 37—48.

le miejsca w stosunku do zdarzeń sztuki) i próbuje znaleźć przyczynę tego niepowodzenia w przypuszczalnych źródłach utworu.

5. Wielu badaczy interpretuje *Hamleta* jako tragedię zemsty albo analizuje sposoby wyzyskania przez Szekspira konwencji tego gatunku. Z logicznego punktu widzenia takie interpretacje mogą rozważać tylko dwa następujące pytania: Dlaczego tę sztukę, wraz z wieloma innymi, określa się jako tragedię zemsty? Czym *Hamlet* różni się od innych realizacji tego gatunku?

6. I wreszcie — prawie wszyscy omówieni powyżej badacze, a także Bradley, G. Wilson Knight i inni, stosują czasami metodę krytyki retorycznej pytając, jakiego rodzaju uczuciowe efekty (uczucia, nadzieje, postawy itd.) miał *Hamlet* wywołać u swych odbiorców. Wydaje się, że najpełniejszym wyzyskaniem tej metody jest analiza *Hamleta* zawarta w książce J. V. Cunninghama *Woe or Wonder: The Emotional Effect of Shakespearian Tragedy*<sup>19</sup>, w której autor wykazuje, iż w tragediach wiele scen miało wywołać u odbiorców poczucie zdumienia i podziwu, tak różniących się od tradycyjnie doznawanych: współczucia i strachu.

Może ten krótki, bardzo szkicowy przegląd wystarczy, aby przedstawić, jak bardzo różnią się pomiędzy sobą poszczególne czynności interpretacyjne, którym Weitz każe współzawodniczyć. Przyznaję, że każde z tych podejść posiada swoją własną wewnętrzną logikę, swoje własne reguły rządzące nim, swoje własne cele. Rodzaj postawionego pytania badawczego wyznacza rodzaj materiału dowodowego, który ma potwierdzić bądź zanegować proponowaną odpowiedź na to pytanie. Oczywiście, nie ma żadnej niekonsekwencji w powiedzeniu, że *Hamlet* jest podobny pod pewnym względem do *The Spanish Tragedy*, że egzemplifikuje określoną ideę, że wiele jego postaci jest do siebie podobnych w swych chaotycznych i bezużytecznych wysiłkach w walce z korupcją, której istnienie niewyraźnie wyczuwają w swoim państwie, itd. Jeśli zajmiemy takie stanowisko, wówczas widoczne jest, iż badacze wcale nie zawsze wyjaśniają to samo zjawisko, lecz raczej różne jego aspekty. Mogą więc oni wypowiadać się tak, jakby interpretowali całą sztukę, lecz w rzeczywistości rozpatrują tylko jej różne aspekty lub cechy — akcję, znaczenie, motywy postępowania bohaterów, itp.

Co więcej, w badaniach literackich nawet pojedyncze zjawisko czy pojedynczy utwór jako całość może być (i powinien być) wyjaśniany na różne dające się pogodzić ze sobą sposoby. Załóżmy np., iż zgodziliśmy się, że *Hamlet* zwleka z wykonaniem niejasnych poleceń ducha. Może powstać pytanie: Jak wyjaśnić tę zwłokę? „*Hamlet* zwleka” — odpowiada badacz — „ponieważ jest melancholijny”. Wtedy mówimy: „Nie, nie. Wiemy, dla czego on zwleka. Chcemy jednak wiedzieć, po co on

---

<sup>19</sup> J. V. Cunningham, *Woe or Wonder: The Emotional Effect of Shakespearian Tragedy*. Denver 1951.

to czyni”. „Aha” — odpowiada badacz — „rozumiem. Zwlekanie jest w tragedii zemsty konwencjonalnym środkiem tworzącym napięcie oczekiwania”. „Ależ nie” — wzdychamy — „wciąż nie rozumiesz naszego pytania. Chcemy, abyś wyjaśnił, co ta zwłoka oznacza. Jaki jest jej związek z ogólnym, użytym tu przez Szekspira tematem?” „Myślę, że teraz was rozumiem” — odpowiada badacz. „Szekspir przekazuje nam prawdę o słabości i bezużyteczności ludzkich działań i intencji. Zwłoka Hamleta, a także postępowanie Laertes i Fortynbrasa oraz kilka wypowiedzi na temat wspomnień i uczuć mają ilustrować ogromną zależność celów ludzkiego działania od tego bóstwa, które kształtuje przeznaczenie, szkicując je w najogólniejszych zarysach wedle woli człowieka”.

Ten krótki zmyślony dialog ma zobrazować, jak nieprecyzyjne jest w badaniach literackich pojęcie wyjaśniania. Jest rzeczą oczywistą, iż żadne z powyższych wyjaśnień tego samego zjawiska ani nie zaprzecza, ani nie wyklucza innych możliwości jego wyjaśnienia. Weitz spytałby nas tu, które z tych wyjaśnień lub kategorii wyjaśniania jest najlepsze? Musielibyśmy odpowiedzieć, iż zależy to od tego, o co najpierw zapytaliśmy lub co stanowiło w danym momencie przedmiot naszego zainteresowania. Natomiast problem, czym powinniśmy się interesować badając dzieło literackie, nie należy już oczywiście do problematyki logiki interpretacji.

### III

Weitz nie ma więc racji twierdząc, że poprawne interpretacje *Hamleta* (lub innych utworów) będą możliwe dopiero po wynalezieniu najlepszej metody badawczej bądź kategorii wyjaśniania. (Metodę interpretacyjną można uznać za niewłaściwą tylko przez wykazanie, iż nie jest ona w stanie wyjaśnić utworu.) Nie ma on też racji uważając, że poprawne interpretacje zależą od prawdziwości danych o tle historycznym sztuki czy o ludzkiej psychice. Kwestionuje np. Spencerowskie wyjaśnienia filozofii Hamleta twierdząc, iż badacz ten nie miał pełnego obrazu złożoności i różnorodności filozofii epoki elżbietańskiej<sup>20</sup>. Taka postawa dowodzi niewłaściwego rozumienia istoty związków zachodzących pomiędzy badaniami historycznoliterackimi lub historycznymi z jednej strony — a interpretacją i krytyką literacką z drugiej. Jest to często reprezentowane przez badaczy błędne mniemanie, iż ustalone przez nich fakty są w jakiś sposób logicznie powiązane z interpretacjami zbudowanymi na podstawie tych faktów.

Oczywiście, jeżeli interpretujemy utwór literacki jako aluzję do określonego wydarzenia historycznego (np. satyra lub alegoria polityczna) — stanowiącego w pewnym sensie część znaczenia utworu — to aby inter-

<sup>20</sup> Weitz, *op. cit.*, s. 74.

pretacja nasza była poprawna, dane wydarzenie musi rzeczywiście mieć miejsce. Lecz większość z tego, co uważamy w badaniach literackich za interpretacje historyczne, funkcjonuje w odmienny sposób. Wiadomości dotyczące krążących w danym czasie poglądów, teatralnych lub literackich konwencji epoki, literackich źródeł czy wyjawionych przez autora intencji twórczych nie dają nam przesłanek istotnie gwarantujących wyprowadzenie na ich podstawie poprawnych interpretacji. Historia dostarcza badaczowi literatury jedynie bogactwa idei i możliwości ich wyzyskania w formułowaniu hipotez interpretacyjnych. Gdy tylko rozpocznie się proces badania utworu — interpretacja staje się logicznie niezależna od podejścia historycznego i musi polegać na samej sobie. Poprawność interpretacji literackiej nie może być zagwarantowana przez słuszność historycznych rozważań, które do niej doprowadziły; tak samo o jej błędności nie przesądza niepełność czy niedokładność danych historycznych. Użyteczność dokonanych przez Spencera porównań myśli Hamleta z myślami Machiavellego czy Montaigne'a nie zależy w najmniejszym stopniu od tego, jak dalece obaj ci pisarze byli reprezentatywni dla swojej epoki.

Trudno też zgodzić się, iż słuszność przeprowadzonego przez Ernesta Jonesa wyjaśnienia postępowania Hamleta w kategoriach freudowskich „zależy przynajmniej częściowo od ogólnej adekwatności całej teorii psychoanalizy Freuda”<sup>21</sup> w większym stopniu aniżeli chrześcijańska interpretacja *Boskiej Komedii* od prawdziwości doktryny chrześcijańskiej czy psychoanalityczne odczytanie *Żałoba przystoi Elektrze* od prawdziwości doktryny psychoanalitycznej. Jeśli najwłaściwszym rozumieniem postępowania Hamleta jest traktowanie go jako młodego człowieka zmuszonego nakazem moralnym do popełnienia czynu, o którym sama tylko myśl wzbudza w nim silne, poprzednio stłumione poczucie winy, to wyjaśnianie psychoanalityczne jest najwłaściwsze, niezależnie od tego, czy Freud w sposób trafny przedstawił podświadome źródła ludzkiego postępowania, czy też nie.

Problem uzależnienia trafności freudowskiej interpretacji tekstu literackiego od słuszności samej teorii Freuda należy starannie odróżnić od innych tego typu problemów. Nie ma on nic wspólnego ani z anachronizmem, ani z fałszywie przypisanymi autorowi intencjami. Można więc słusznie odrzucić interpretację *Eneidy* jako zapowiedzi nadejścia Chrystusa, lecz — o ile mi wiadomo — krytycy freudowscy nigdy nie sugerowali, że *Hamlet* zapowiada nadejście Freuda i jego teorii: twierdzili tylko, iż teoria psychoanalityczna dostarcza dobrego wyjaśnienia postępowania Hamleta.

Z drugiej zaś strony nie chciałbym przyjąć freudowskiej interpretacji jakiegokolwiek utworu opartej na poczynionym przez Margolisa założeniu, że „my, ludzie połowy XX wieku, „wchłonęliśmy fascynujące

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 21.



perspektywy i fikcje odkryte przez Freuda”<sup>22</sup>. Oczywiście, pozostawia się już inteligencji badacza stwierdzenie, kiedy jego fikcyjne kategorie sprawdzają się w działaniu interpretacyjnym, a kiedy nie, oraz unikanie sytuacji uniwersalnego stosowania „fascynującej” teorii.

Może pożyteczną rzeczą byłoby praktyczne rozróżnienie pomiędzy słuszością a prawdopodobieństwem sądów. Chodzi o to, że prawdopodobieństwo odkrycia właściwego wyjaśnienia postępowania Hamleta według teorii psychoanalitycznej byłoby większe wtedy, gdyby ta teoria była uniwersalnie prawdziwa. Prawdopodobieństwo to byłoby jeszcze większe, gdybyśmy rozpatrywali nie Szekspira, lecz jakiegoś pisarza współczesnego (jak np. O’Neill), który znał i podziwiał dzieła Freuda. Lecz nie powinniśmy mieszać faktu, iż dany model może się wydawać odległy i ekscentryczny — z jego rzeczywistą użytecznością i adekwatnością w określonej sytuacji. Wyjaśnienia Jonesa, tak jak i inne wyjaśnienia, które nie są anachroniczne, należałoby oceniać w zależności od tego, czy tłumaczą postępowanie bohatera w sposób konsekwentny, pełny i jasny.

#### IV

Wynikająca z przedstawionych powyżej zastrzeżeń (wobec dokonanych przez Weitzę i Margolisa analiz logiki interpretacji) koncepcja interpretacji literackiej nie jest ani nowa, ani szokująca. Zauważyłem, że skoro język jest twórczym literatury, to jedynymi możliwymi sądami opisowymi o utworze literackim są twierdzenia o jego języku. (Można też, oczywiście, opisać związki dzieła literackiego z jego tłem historycznym, zewnętrznym — data powstania, recepcja itd. — lecz takie wypowiedzi przekazują fakty o utworze, a nie fakty utworu). Pogląd ten nie sugeruje jednakże, iż najważniejszymi spośród wypowiedzi badawczych są te, które dotyczą języka (teza ta stała się podstawą znacznej części badań szkoły Nowej Krytyki). Oznacza on natomiast, że rozpatrując różnice pomiędzy interpretacjami, możemy się „bezpośrednio odwoływać” tylko i wyłącznie do badanego przez nas tekstu.

Dowodziłem też, iż dychotomia „jednej poprawnej interpretacji” i wielości przeciwstawnych wzajemnie lub konkurencyjnych interpretacji jest fałszywa. W zasadzie jest kilka poprawnych i dających się ze sobą pogodzić interpretacji danego utworu, gdyż interpretacja oraz wyjaśnienie nie są kategoriami jednoznacznymi, przynajmniej w przypadku badań literackich. Gdy pytamy, dlaczego Hamlet zwleka, dlaczego Szekspir napisał *Hamleta* lub dlaczego jest w tej sztuce tak dużo obrazów sugerujących stan chorobliwy, to w każdym z tych pytań słowo dlaczego jest wieloznaczne. Stawiając takie pytania nie zawsze szukamy odpowiedzi, którą często chciałby uzyskać

<sup>22</sup> Margolis, *op. cit.*, s. 88.

naukowiec, tzn. dotyczącej uprzednich warunków i reguł, z których dane zjawisko mogło być przewidziane lub wyprowadzone. Właściwie można by zakwestionować twierdzenie Margolisa, iż logika jest słabą stroną interpretacji literackich. Oczywiście, wiele było nielogicznych interpretacji. Lecz były one dziełami poszczególnych badaczy, którzy mogą popełniać błędy. Równocześnie takie niepodważalne, lecz przeciwstawne sobie wzajemnie interpretacje tego samego utworu świadczą o jego — zamierzonej bądź przypadkowej — wieloznaczności.

Należałoby w tym miejscu wyjaśnić (aby nie przypisano mi tezy, iż wszystkie interpretacje wszystkich utworów są poprawne!), że w wielu omówionych przez Weitzę przypadkach interpretacje *Hamleta* są przeciwstawne wzajemnie w całości lub częściowo, choć zdarza się to nie tak często, jak wynikałoby z sugerujących konkurencyjność interpretacji sformułowań badaczy. Ponadto dużo z tych interpretacji — w swej obecnej postaci — to wywody niekonsekwentne lub nadzwyczaj skomplikowane. Lecz przyczyn tego należy szukać albo w indywidualnej fantazji badacza, albo głęboko w strukturze samej sztuki, a nie w logicznej naturze wywodu interpretacyjnego.

Z punktu widzenia teorii badań literackich (a także i badań innych rodzajów dzieł sztuki) potrzebne jest rozpoznanie różnorodności właściwych metod badawczych, stanowiących odmienne konkretyzacje ogólnikowych pojęć wyjaśniania i interpretacji. Aby to osiągnąć, konieczne są badania znacznie wykraczające poza ramy dociekań założonych w tym szkicu; opierając się na badaniach Weitzę chciałbym jednak przedstawić tezę, iż zebrane przez niego różne interpretacje *Hamleta* dzielą się w sposób raczej naturalny na trzy grupy, różniące się pod względem swych metod i celów (nawet jeśli stosuje je ten sam badacz):

1. Przede wszystkim istnieją interpretacje, których celem jest wyjaśnienie pewnych cech utworu przez przywołanie jego uwarunkowań genetycznych (biograficznych i historycznych). Do tej kategorii należałyby: dokonana przez Jonesa próba wyjaśnienia psychoanalitycznej treści *Hamleta* — odwołuje się ona do hipotez na temat procesów, jakie zachodzą w umyśle tworzącego pisarza; wywód T. S. Eliota, który próbował uzasadnić, iż przyczyną artystycznego niepowodzenia *Hamleta* była niezgodność pomiędzy autorską koncepcją postaci Hamleta a wątkami akcji występującymi w sztukach stanowiących źródło tego dramatu; przeprowadzona przez Spencera próba (odmienna od próby wyjaśniania sposobu myślenia samego Hamleta) wyjaśnienia różnicy pomiędzy *Hamletem* a wcześniejszymi sztukami, wywód sugerujący, iż pisząc *Hamleta* posiadał Szekspir pełniejszą niż podczas pisania wcześniejszych utworów świadomość złożoności środowiska intelektualnego elżbietańskiej Anglii.

Wydaje się, iż tego rodzaju wyjaśnianie pojawia się wtedy, gdy badacz dostrzega w utworze taki problem jak usterka artystyczna lub odstępstwo od wcześniejszego stylu autora. Wyjaśnienia te są słusznie

określane mianem historycznych lub przyczynowych; częściej znajdziemy je wśród analiz historycznoliterackich aniżeli wśród krytycznych interpretacji jednego utworu. Powinno się je odróżniać od tego, co zazwyczaj nazywane bywa historycznym podejściem do literatury, które traktuje historię jako źródło modeli literackich (wątków akcji opartych na motywie zemsty, określonych typów postaci, tematów itd.); metoda ta może się okazać użyteczna do przeprowadzania analiz omówionych w następujących akapitach.

2. Kilku badaczy podnosi tradycyjne dla historii literatury pytania o znaczenie, które ma utwór przekazać, lub intelektualną czy emocjonalną postawę, jaką ma wywołać u odbiorcy. Tego typu interpretacja zmierza do odkrycia celów utworu, a normalną metodą jej przeprowadzenia jest postawienie hipotezy dotyczącej zawartego w utworze znaczenia (temat, teza, pogląd na życie itd.) bądź założonego przez pisarza efektu (współczucie, strach, napięcie oczekiwania, niespodzianka), a następnie analizowanie utworu wykazujące, jak wszystkie lub większość jego elementów służy temu celowi. Interesującym przykładem takiej interpretacji jest podjęta przez E. E. Stolla (w ramach jego ogólnej retorycznej analizy tej sztuki) próba ukazania, iż utwór ten jest tak zbudowany, że nie wchodzi w grę problem odpowiedzialności Hamleta za śmierci Ofelii, Poloniusza i Laertesza — śmierci, które mógł pisarz przedstawić w utworze w taki sposób, że wywołałoby to całkowicie odmienny stosunek do głównego bohatera sztuki. Ten typ interpretacji można scharakteryzować jako poszukiwanie zasady organizacji, narzucającej całemu utworowi lub jakiemuś jego epizodowi pewien rodzaj jednolitości.

3. Inny typ interpretacji opiera się na zastosowaniu zasady analogii lub wzorca [*pattern*]. H. D. F. Kitto interpretuje *Hamleta* według pojęć zaczerpniętych z jego studiów nad religijnym dramatem greckim; Stoll i inni posługują się w swych analizach wzorcem tragedii zemsty; Bradley stosuje psychologiczny wariant Arystotelesowskiej definicji tragedii; Francis Fergusson wykazuje podobieństwa i różnice pomiędzy *Hamletem* a *Królem Edypem*. Takie analogie mogą służyć albo przeprowadzeniu analizy opisanej w punkcie 2, albo dokładniejszemu naświetleniu niektórych pojedynczych elementów sztuki: akcji, nastroju, charakterystyki postaci itd.

Interesujący dla tego typu interpretacji jest fakt, iż analogia (wyprowadzona zarówno ze źródeł literackich jak i z innych rodzajów ludzkiej działalności, takich jak np. religijny rytuał lub uroczystości świąteczne) nie musi powoływać się na zjawisko uderzająco podobne, aby przynieść pouczające rezultaty. Analogia ta nie musiała być także znana Szekspirowi. Weitz ma w zupełności rację twierdząc, że nie można ustalić ostatecznie, iż *Hamlet* czy jakakolwiek inna sztuka jest bądź nie jest tragedią lub tragedią zemsty (ponieważ są to otwarte klasy pojęciowe), chyba że zechcemy dla celów praktycznych przyjąć arbitralne definicje tych oraz

im podobnych pojęć; głównym zaś niebezpieczeństwem interpretacji opartej na zasadzie analogii jest właściwie pokusa wyprowadzenia cech charakterystycznych dla danego utworu na podstawie istnienia tychże cech w przywoływanym zjawisku analogicznym (np.: „Ponieważ Hamlet jest człowiekiem szlachetnej postawy, a jego los wzbudza współczucie i przestrach, przyczyną jego nieszczęścia musiała być skaza w charakterze tej postaci”).

Interpretacja posługująca się kategorią analogii opiera się na zasadzie wyzyskania tego, co znane, dla wyjaśnienia tego, co nieznanego; tego, co proste (np. krótki opis typowego dla tragedii wątku akcji), dla wyjaśnienia tego, co złożone. Ogólnie mówiąc, rozpatruje ona najpierw zawarte w utworze relacje przyczynowo-skutkowe, które nie są w pełni zrozumiałe, oraz wypowiedzi i postacie, których rola w sztuce jest tylko niejasno wyczuwana. Potem zaś — posługując się podobnymi, lecz prostszymi schematami przyczyny i skutku lub funkcji (znaczenia) — interpretacja ta zaczyna odpowiadać na pytania dotyczące całej sztuki. Po ustaleniu analogii z innymi utworami badacz może już poczynić rozróżnienia, które będą podkreślały jednostkowe cechy rozpatrywanego tekstu (np. Helen Gardner odwołuje się w swej analizie *Hamleta* do niektórych cech charakterystycznych dla poprzedzających ten utwór tragedii zemsty, by potem badać, w jakim kierunku Szekspir rozwinął te konwencje, realizując tkwiące w nich możliwości, „które tylko częściowo dostrzegali współcześni mu mniej wybitni pisarze”<sup>23</sup>).

Takie badania byłyby oczywiście bardzo użyteczne w nauczaniu literatury, ponieważ analogia, tak jak i metafora, w sposób bardziej wyrazisty ukazuje niektóre znaczeniowe lub rytmiczne właściwości analizowanego utworu. Sposób posługiwania się przez badacza analogią podlega nieustannej korekcie — jest bowiem różnica pomiędzy narzucaniem wzorca utworowi a wyjaśnianiem schematu zawartego w dziele — lecz trudno jest sobie wyobrazić przypadek odrzucenia jakiejś analogii w sposób aprioryczny.

Przełożył Wiesław Krajka

---

<sup>23</sup> H. Gardner, *The Business of Criticism*. Oxford 1959, s. 41—51.